



EGAL.
ARTĂ ȘI FEMINISM
ÎN ROMÂNIA
MODERNĂ

MNAR

EGAL.
ARTĂ ȘI FEMINISM
ÎN ROMÂNIA
MODERNĂ

Curator

Valentina Iancu

Organizarea expoziției

Galeria de Artă Românească Modernă (GARM)

Monica Enache, Valentina Iancu, Alina Petrescu

Amenajare spațiu expozițional

Mona Petre

Conservare

Anca Vitan, Biblioteca Academiei Române (BAR)

Costina Anghel, Paula Luca, Cătălina Negoită, Victoria Oancea, Elena Olariu, – MNAR

Mădi Stăncioiu – MMB

Laura Dima, muzeograf – Muzeul de Artă Constanța

Dana Orza – Muzeul de Artă Vizuală Galați

Restaurare

Ioan Sfrijan – pictură

Cristian Tarbă – grafică

Silvia Luca, Violeta Pintilie – rame

Autori catalog

Monica Enache, Valentina Iancu, Adina Nanu

Documentare

Teodora Dinu, Mara-Lisa Kinne, Valentina Iancu

Redactare

Mona Petre, Iulia Pomagă

Concept și editare grafică

Mona Petre

Fotografii

Alexandra Ivanciu, Marius Preda, Costin Miroi, Eduard Wischegg, Simona Andrei

Procesare foto

Mona Petre, Alexandra Ivanciu

Aducem mulțumiri pentru sprijinul acordat la documentarea acestui proiect doamnelor: Daria Ghiu, Cătălina Macovei, Mihaela Michailov, Ana-Maria Vulpescu și domnilor: Alexandru Florian, Augustin Ioan, Igor Mocanu, Radu Stern.

Organizatorii mulțumesc, de asemenea, următoarelor persoane particulare și instituții care au împrumutat lucrări pentru expoziție:

Fam. Greceanu-Anghel

Doamna Adina Nanu

Biblioteca Academiei Române (BAR), Cabinetul de Stampă

Muzeul Municipiului București (MMB)

Muzeul de Artă Constanța

Muzeul de Artă Vizuală (MAV) Galați

Și instituțiilor care au pus la dispoziție imagini pentru a fi reproduse în catalog:

Academia de Studii Economice (ASE)

Primăria Sectorului 1

Universitatea de Arhitectură și Urbanism Ion Mincu (UAUIM)

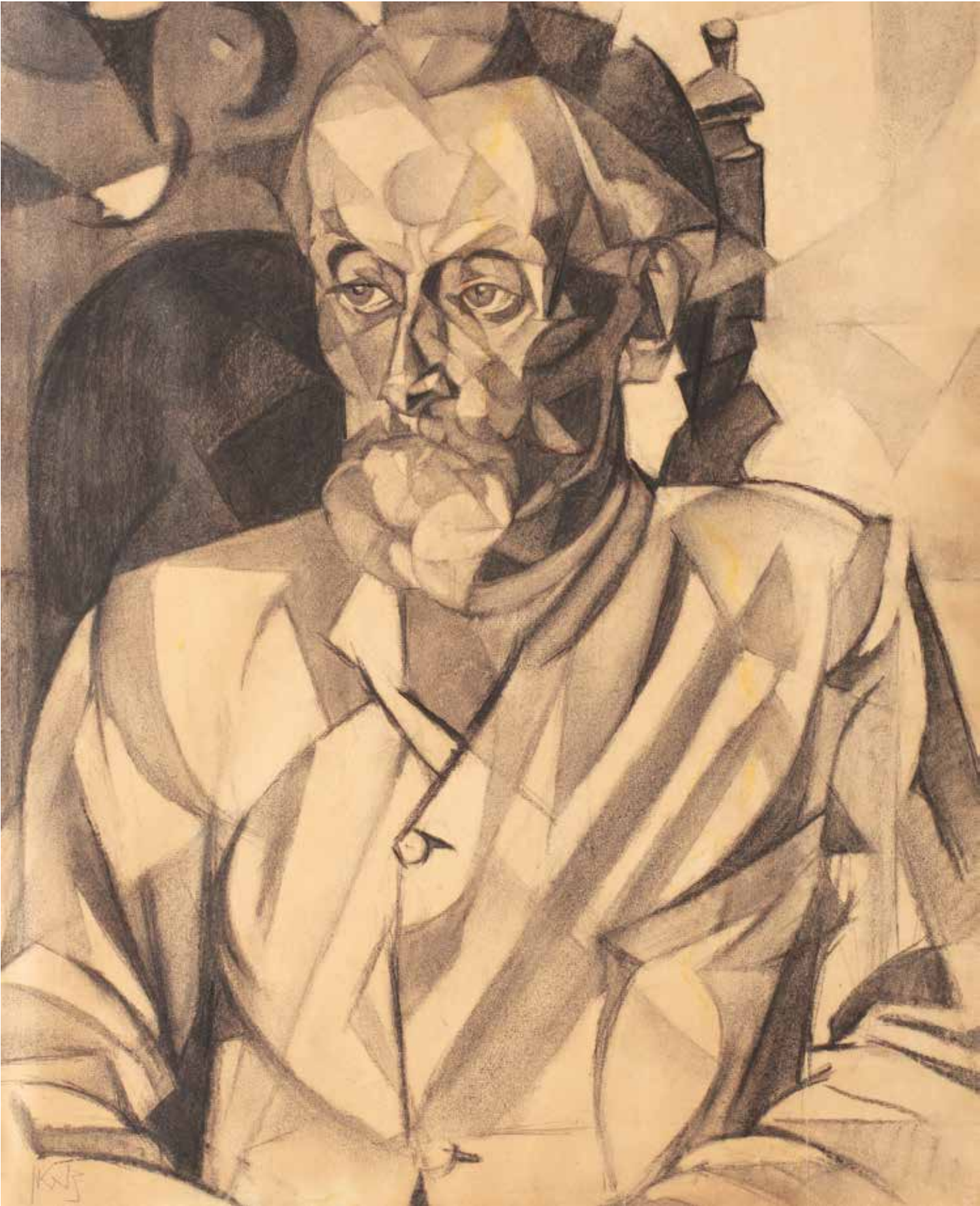
Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

IANCU, VALENTINA

EGAL. Artă și feminism în România modernă / Valentina Iancu. – București: Vellant, 2015

ISBN 978-606-8642-48-2

EGAL.
ARTĂ ȘI FEMINISM
ÎN ROMÂNIA
MODERNĂ



Cuprins

Preambul	10
Feminisme. Istorii invizibile ale artei feminine	13
Maria Ciurdea Steurer	24
Cecilia Cuțescu Storck	28
Elena Popea	40
Nina Arbore	50
Olga Greceanu	58
Rodica Maniu	70
Merica Râmniceanu	78
Nadia Grossman Bulighin	86
Milița Petrașcu	88
Margareta Cossăceanu Lavrillier	98
Lola Schmierer Roth	102
Nutzi Acontz	108
Lucia Demetriade Bălăcescu	112
Irina Codreanu	120
Teodora Cernat Pop	126
Margareta Sterian	134
Céline Emilian	138
Mina Byck Wepper	144
Micaela Eleutheriade	148
Magdalena Rădulescu	152
Florența Pretorian	160
Bibliografie	164
Abrevieri	167

Pagina alăturată

Nina Arbore
Natură statică cu regina nopții,
[1922–1927]
Ulei pe pânză,
Colecție particulară

Preambul

Ne aflăm în pragul aniversării unui secol de la deschiderea primei expoziții de artă românească ce reunea, în premieră, exclusiv nume feminine. Așa-zisul salon al femeilor, organizat în februarie 1916 în sălile Ateneului Român de Olga Greceanu împreună cu Cecilia Cuțescu Storck, reprezintă începutul simbolic al luptei artistelor pentru afirmare, într-o societate în care femeia nu beneficia încă de drepturi politice, fiind izolată în spațiul domestic.

Expoziția *EGAL. Artă și feminism în România Modernă* propune o lectură nouă a artei feminine, una complexă și completă a fenomenului, ce alătură creației acestor artiste activitatea militantă pentru emancipare pe care au desfășurat-o, ca parte complementară a unui întreg insuficient explorat până astăzi. Discursul practicat până acum, în ceea ce privește arta feminină românească, a fost acela de reunire a unor lucrări strict pe criteriul apartenenței la genul feminin al creatoarelor, evacuând injust istoriile feministe ale acestora, care le-au înrăurit indiscutabil, după cum vom vedea, creația. Această viziune unilaterală a determinat o nouă separare a artistelor față de „cealaltă artă”, cea etichetată ca valoare absolută în plastica românească modernă. Cerința lor ca arta să fie judecată și interpretată ca fapt cultural în sine, independent de genul creatorului rămâne și astăzi o temă în dezbateri.

Invitând la abandonarea oricăror prejudecăți, pornim într-o incursiune, credem spectaculoasă și revelatoare, în universul necunoscut al unor creatoare al căror parcurs și demers sunt strâns legate, firesc, de mișcarea feministă.

Pagina alăturată

Cecilia Cuțescu-Storck
Istoria negoțului românesc,
[1932–1933]
Pictură murală
Aula Magna, ASE, București

Pagina următoare

Merica Râmniceanu
Cella Serghi, [1938–1939]
Colecție particulară





Feminisme. Istории invizibile ale artei feminine

de **Valentina Iancu**

Creația artistelor este constant reevaluată pe scena internațională prin proiecte de anvergură care oferă noi perspective asupra condiționărilor specifice genului¹ creatorului. În România, interesul pentru artiste, în special pentru istoria unui grup coerent care luptă pentru egalitatea în drepturi cu bărbații, rămâne aproape nul. Prea puține nume se regăsesc pe simezele expozițiilor permanente ale muzeelor de artă din țară, dintre acestea și mai puține atrag atenția istoricilor de artă pentru realizarea unor monografii sau expoziții retrospective. Principala scuză derivă probabil din istoria discontinuă a mișcării pentru emanciparea femeilor în general, coagulată timid în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, ajunsă la apogeu în perioada interbelică și dizolvată în egalitatea declarativă a regimului comunist. Ecourile acțiunilor multor femei din „cel de-al doilea val feminist,” nu au pătruns dincolo de „cortina de fier.”

Expoziția *EGAL. Artă și feminism în România modernă* este un demers de cartografiere istorică a artistelor moderniste active (în special) pe scena bucureșteană. Traseul curatorial propune evoluția unor creatoare născute la sfârșitul secolului al XIX-lea, formate și afirmate într-o societate eminamente patriarhală, închisă într-o legislație misogină. Numitorul comun al expoziției este dimensiunea adăugată artei de contextul socio-politic în care a fost realizată, respectiv condiția femeii în societatea românească modernă. Expoziția urmărește metodele prin care femeile și-au făcut loc și au devenit voci reprezentative în comunitatea artistică. Nucleul expoziției este plasat cronologic între 1916 și 1938, ani cheie pentru istoria grupurilor artistice feminine. Selecția lucrărilor depășește aceste delimitări formale pentru a prezenta începuturile mișcării feminine în maxima lor efervescență creatoare. În 1916 a fost înființată prima asociație feminină, moment ce marchează simbolic un început al afirmării artistelor ca grup distinct, alcătuit exclusiv pe criterii de gen. Recunoașterea oficială din partea statului vine prin organizarea unei expoziții internaționale de artă feminină de Ministerul Propagandei, în 1938. Perioada 1916–1938 este marcată de lupta artistelor pentru egalitate, destinul fiecărei creatoare fiind determinat și condiționat de marginalizările unei societăți eminamente patriarhale. „Nu foarte multe la număr, grupările feminine s-au constituit având ca fundament elementul subiectiv al solidarității, și nu o încercare polemică de a

impune un nou tip de artă altuia. Fenomenul ar putea fi privit și ca o târzie manifestare a sufragetelor pentru emanciparea femeii în plan cultural.”²

La începutul secolului XX sistemul artistic eminamente masculin era zdruncinat în toată Europa, după modelul american, de năzuințele femeilor de a urma cariere artistice. Doar o parte dintre acestea sunt amintite în istoria artelor. În România arhivele păstrează expoziții colective sau personale realizate de nume complet anonime în zilele noastre și, foarte probabil, imposibil de recuperat. Cercetarea academică și cea muzeală au reușit să documenteze un număr restrâns de artiste, fără să creeze până acum pârgurile necesare unei recuperări contextualizate. Un alt număr restrâns a fost parțial (și discutabil) recuperat prin intermediul unor tranzacții izolate pe piața de artă, după 1990.

În Occident, încă din anii '70, în plin elan social al mișcării feministe, pe scena artistică apar voci care încearcă să schimbe perspectiva „unicului adevăr,” din artă. În studiul „Why Have There Been No Great Women Artists?,” publicat în revista *ArtNews* din 1971, Linda Nochlin critică întreaga mitologie pe care se fundamentează ierarhiile artistice, încercând să destabilizeze noțiuni de bază pentru conceptul de „valoare,” în artă. Fără să răspundă explicit întrebării, o anulează, oferind o serie de contextualizări culturale, politice și sociale care explică natura marginalizării artistelor. În 1989 grupul artistic feminist Guerrilla Girls inițiază o cercetare în colecțiile Metropolitan Museum of Art, observând că doar „5% din lucrări au fost realizate de artiste, în timp ce 85% dintre nuduri reprezintă femei.”. Realitatea observată critic de Guerrilla Girls era comună tuturor muzeelor lumii, inclusiv spațiului comunist care încerca să impună egalitatea de gen. Demersul grupului rezumă esența luptelor feministe ale artistelor americane cu sistemul, de peste 20 de ani. În 2015, în muzeele de artă din România, cu siguranță mai puțin de 5% din patrimoniul expus a fost realizat de artiste! Textul Lindei Nochlin, proiectul Guerrilla Girls și nenumărate alte feministe au tras un semnal de alarmă instituțiilor de artă pentru reevaluarea producției artistice de-a lungul secolelor și eliminarea istoricizării „verticale,” ierarhice, în favoarea uneia „orizontală,” integratoare. Punctul de vedere devenit normă în teoria artei este cel al bărbatului alb, deși, în fond, operăm exclusiv cu valori subiective.

Pagina alăturată

Olga Greceanu
Compoziție, 1929
 Pictură pe material textil
 Colecția familiei

Schimbările nu au întârziat să apară. Se poate vorbi despre o tendință internațională, foarte necesară, de a consacra studii și expoziții artistelor. „Într-un fel este tragic că a durat până recent să ne amintim ceea ce uităm intenționat în urmă cu 20 de ani.”³ Chiar dacă unii autori privesc cu suspiciune avântul recuperărilor prin *blockbuster*-uri expoziționale, această „modă” are meritul de a oferi continuu cele mai diverse răspunsuri întrebării obsesive: „de ce nu avem femei mari artiste.” Această întrebare este în fapt o provocare lansată curatoarelor și istoricelor artei: scrierea istoriei artei feminine și transformarea ei în capitol al istoriei „marii” arte.

Pe plan local, cu excepția eforturilor făcute în ultimii 10 ani de curatoarea Olivia Nițș de a așeza arta feministă pe scena contemporană românească, proiectele de cercetare dedicate artistelor sunt cvasi-inexistente. Cercetările Oliviei Nițș se opresc exclusiv asupra perioadei contemporane. „Din vastul parcurs al istoriei cultural contextualizate politic și social autoarea decupează etapa modernismului și actualității, urmărind destinul feminismului mai ales în ultima parte a secolului XX și în deceniile de început ale secolului XXI.”⁴ Fragmente din istoria perioadei moderne care au atins în activitatea lor problematici feministe ale artei interbelice sunt acoperite de cercetători precum Elena Mateescu, Ioana Vlasu și Anemari Monica Negru. Înainte de '89 feminismul era interzis, modernismul dezavuat, drept urmare doar câteva nume feminine puteau fi studiate în noua ordine comunistă. Anumite aspecte relevante ale mișcărilor interbelice de femei sunt trecute în revistă în studiile publicate în *SCIA* de Elena Mateescu și în numărul revistei *Arta* din 1985 dedicat artei femeilor. Puținele proiecte expoziționale sau editoriale recuperatoare, precum și sursele primare disperate: memorii, corespondențe, presa epocii, cele câteva cataloage (liste de lucrări mai degrabă) oferă fragmente necesare înțelegerii locului unei mișcări feminine pe scena artistică.

Cadrul general, (capitole din) istoria femeilor, au fost documentate de Ștefania Mihăilescu și Alin Ciupală. În timp ce Ștefania Mihăilescu urmărește exclusiv istoria feminismului politic, publicând două volume de documente însoțite de studii introductive consistente, Alin Ciupală alege o perspectivă mai largă, analizând condiția femeii în societatea românească a secolului al XIX-lea. El observă: „Femeile au fost excluse din sfera publică și de aceea

³ „Yet it is also somewhat tragic that it has taken until recently to remember what we chose to forget so deliberately over twenty years before”, Charles Esche, *What does it mean to say that feminism is back? A reaction to Riddles of the Sphinx*, Afterall, 15, 2006, p. 119

⁴ Alexandra Titu, *Prefață în Olivia Nițș Istorii marginale ale artei feministe*, Vellant, București, 2014, p. 8





urmele lăsate de ele lipsesc aproape total din materialele tradiționale ale istoricului, produse de bărbați care dețin știința și puterea, arhive administrative, ale instituțiilor, debateri parlamentare, presă și arhive diplomatice.⁵ O limită a acestei cercetări este impusă așadar de lipsa documentelor care să permită o reconstituire completă a istoriei. O istorie a femeii se poate scrie doar din fragmente, cu multe lacune acoperite speculativ. Deși numărul femeilor era aproape egal cu cel al bărbaților, acestea au rămas „cetățeni de mâna a doua”, fără drept de vot și cu acces limitat la viața publică, aproape toată perioada modernă. Sunt notabile încercările feministelor de a zgudui logica patriarhatului pentru a-și face loc în viața publică. Rezultatele eforturilor feministe din secolul al XIX-lea și prima jumătate a secolului XX sunt dificil de evaluat, deoarece evoluția firească a mișcării a fost oprită radical odată cu instaurarea comunismului, care a interzis feminismul, etichetat drept burghez și considerat că „ar fi reprezentat izolarea femeilor de marele curent democratic.”⁶

Obținerea dreptului de a vota și de a fi alese în alegerile comunale (1929) și apoi a dreptului la vot general (1938) precum și multe alte reglementări politice care aveau să schimbe ordinea socială sunt rezultatul activismului feminist. Prin activism feminist înțeleg acțiunile femeilor pentru emancipare, indiferent de orientarea politică. Feminismul este mișcarea pentru emanciparea femeii, cu zeci de nuanțe și orientări politice, fiind în esență o luptă pentru egalitatea în drepturi politice, și gestionarea de pe poziții egale a vieții domestice. Feminismul este „o luptă împotriva sexismului, a oprimării sexiste.”⁷

Ca în toată Europa, feminismul în spațiul românesc se dezvoltă pe fondul răspândirii Revoluției Franceze, începută în 1789. Când Robespierre⁸ lansa sloganul preluat de revoluționari „libertate, egalitate, fraternitate”, intențiile lui nu includeau emanciparea femeii. Au inspirat, mai târziu, o mișcare amplă la nivel mondial, cele mai cunoscute fiind sufragetele⁹, originare din Marea Britanie. Un fenomen similar acestui model occidental se dezvoltă în România, cu particularități locale începând, din cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea. „Din ce în ce mai multe femei refuzau să

se supună condițiilor unei societăți dominate de bărbați, criticând convențiile sociale și absurditatea acestora. Mișcarea feminină aspira spre dobândirea unor drepturi și libertăți care secole au fost refuzate, spre niște condiții de viață mai sănătoase și mai puțin discriminatorii.”¹⁰ În 1864, se obține prin reforma învățământului educația primară gratuită tuturor copiilor, indiferent de gen. În practică însă, implementarea acestei legi nu a fost ușoară, școlile mixte fiind interzise, iar resursele pentru înființarea unor școli destinate fetelor erau limitate. O altă limită a educației oferite femeilor între 1878 și 1914¹¹ este aceea că instruirea se făcea cu scopul de a forma soții și mame bune. „În societatea română din Vechiul Regat, femeile treceau printr-un proces dublu, atât de includere, cât și de excludere socială. Accesul la educație fusese în mod evident extins după independență, însă era prezentă tendința de a nu încuraja femeile să studieze, ci să se concentreze asupra carierelor lor viitoare de soții și mame.”¹² Numărul celor care se îndreaptă spre studii universitare este redus. S-au înregistrat câteva excepții cvasi-invizibile și adesea marginalizate sau, nu de puține ori, ridiculizate de majoritatea masculină. „Educația femeii este strâns legată, determinată chiar, de statutul pe care aceasta îl are în societatea românească a epocii.”¹³ Dintre aceste excepții fac parte primele artiste, Maria Ciurdea Steurer (1878–1967), Cecilia Cuțescu (1879–1969), Elena Popea (1889–1942), Nina Arbore (1889–1942), Olga Greceanu (1890–1972). Acestea s-au format în primele decenii după ce învățământul artistic european începe să facă loc, treptat, femeilor.

Integrarea completă a femeilor în învățământul artistic de stat destinat bărbaților are loc târziu, în perioada interbelică. Întrucât învățământul comun ambelor sexe a fost mult timp considerat inadmisibil, educația artistelor a fost mult timp limitată la Academii particulare occidentale sau cele special concepute pentru femei. Germania oferă un model distinct prin reformele făcute sistemului educațional, fiind printre primele state din Europa cu un program universitar (sau echivalent) conceput pentru femei. În Berlin, München, și Karlsruhe au funcționat în ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea academii de artă

Pagina alăturată

Olga Greceanu
Compoziție istorică, [1937]
Frescă, Sala frescelor,
UAUIM București

5 Alin Ciupală, *Femeile în societatea românească a secolului al XIX-lea*, Meridiane, București, 2003, p. 12

6 Ștefania Mihăilescu, *Din istoria feminismului românesc. Studii și antologie de texte (1929–1948)*, Polirom, București, 2006, p. 73

7 bell hooks, *Feminism is for everybody*, South End Press, Cambridge MA, 2000

8 Maximilien Robespierre (1758–1794), avocat și politician, una dintre cele mai influente figuri ale Revoluției Franceze (1789–1799).

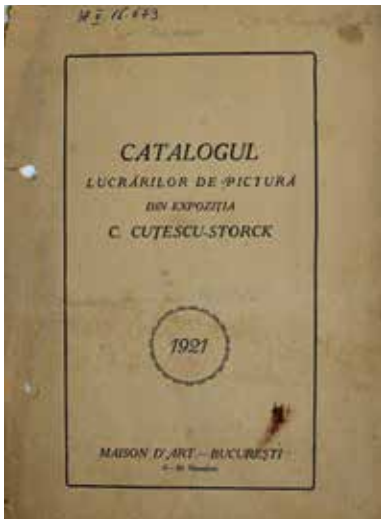
9 Termenul sufragetă a fost prima dată folosit în presa britanică în scopul de a minimaliza eforturile mișcării feministe londoneze, ridiculizându-le. Ulterior termenul a fost recuperat de teoria feministă americană, resemantizat și utilizat cu sensul extins de luptătoare pentru drepturile femeilor în primul feminist.

10 Irina Maria Manea, „Emanciparea femeii și schimbări în stilul de viață” în revista *Historia*, http://www.historia.ro/exclusiv_web/general/articol/emanciparea-femeii-i-schimb-ri-n-stilul

11 Silvana Rachieru, „Includerea/excluderea socială a femeilor în România modernă (1878 - 1914)”, în Alin Ciupală, coord. *Despre femei și istoria lor în România*, Editura Universității din București, 2004

12 *Ibidem*, p. 46

13 Alin Ciupală, *Femeia în societatea românească a secolului al XIX-lea*, Meridiane, București, 2003



Coperta catalogului expoziției
C. Cuțescu Storck

Maison D'Art, București,
6–30 noiembrie 1921

Pagina alăturată

Mina Byck Wepper
Interior, [1937]

Ulei pe carton
Mina Byck Wepper
MNAR, GARM, Inv. 443

destinate formării artistelor. „În Germania s-a pus problema schimbării educației discriminatorii diferit. În loc să acționeze pentru democratizarea sistemului, au fondat unul separat, dar cu facilități similare. Aproape egale.”¹⁴ Programul școlar pentru femei era însă mai inconsistent decât cea existentă în învățământul oficial de stat, accesibil doar bărbaților, iar profesorii mai puțin exigenți. Modelul german a fost importat și adaptat și în spațiul românesc. Dacă Theodor Aman (1831–1891) s-a opus vehement instruirii femeilor în universitățile de artă considerând că „nu se pot admite fete cu băieții înaintea modelurilor nude de bărbați și nu este admis aceasta la nicio academie din străinătate”,¹⁵ Gheorghe Tattarescu (1818–1894) s-a numărat printre primii susținători ai necesității instruirii femeilor. Faptul a fost împlinit în 1895: „după multe dezbateri și cu participarea benefică a lui Gheorghe Panaiteanu-Bardasare, în vremea directoratului lui Stăcescu, se înființează *Secțiunea domnișoarelor*”,¹⁶ Primele artiste care s-au afirmat în spațiul românesc s-au format în afara țării, în școli occidentale destinate femeilor sau în ateliere particulare, respectiv la München, Paris și Liège. Cecilia Cuțescu, Elena Popea și Nina Arbore au început formarea profesională la München. Multe creatoare deschizătoare de drumuri în țările lor natale s-au format în cadrul feminin al acestei academii. Cecilia Cuțescu, prima femeie artist identificată până la ora actuală în istoria artei românești, observă încă din perioada studiilor, revoltată, marginalizarea femeii și deseale inegalități sociale de care se lovește la fiecare pas. „Când ești femeie îți trebuie energia unui nebun și nebunia unui disperat ca să învingi toate piedicile pe care societatea le ridică în fața fetelor curagioase.”¹⁷ Olga Greceanu studiază pictura monumentală la Liège, tehnică până atunci rezervată aproape exclusiv bărbaților. În procesul de formare, din cauza limitelor sistemului de învățământ, toate artistele se confruntă cu același tip de marginalizare, căreia îi opun perseverență și multă muncă.

Contactul cu experimentele artistice din Paris, le-a marcat decisiv evoluția plastică. Efervescența creată de coexistența multor *Isme* a transformat capitala artei în resursă

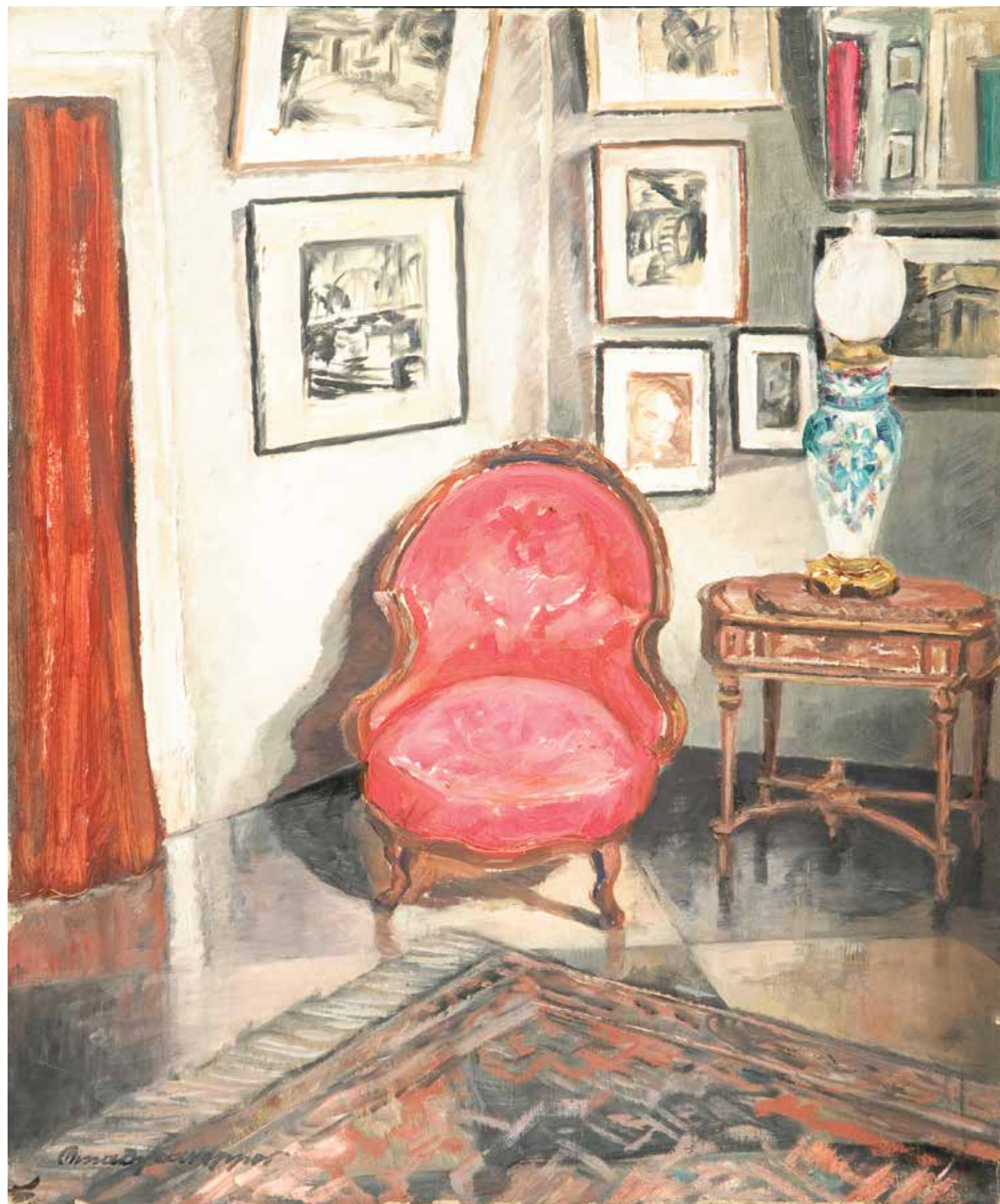
inepuizabilă pentru orice tip de personalitate: „era epoca grandioasă a tehnicii și a viziunii moderne. Admiram cum formele erau reduse la planuri și cum spațiul era ritmat după o cadență care dădea o muzicalitate în pictură. Admiram.”¹⁸

După perioada de formare în Occident, artistele române sunt nevoite să se afirme pe o scenă artistică mică, dominată de bărbați și invariabil guvernată de multe clișee misogine. Deși școala românească de artă, precum și arta laică, au o istorie scurtă și încă inconsistentă, femeile își fac loc greu pe scena culturală locală. Grila de lectură artistică, foarte rigidă, era bazată pe mitologia „marii arte”, ce are în centru figura dominantă a artistului bărbat, a cărui poziție beneficiază de legitimarea istoriei. Reperul imaginar este totdeauna *bărbatul alb*, iar miza presei (și în mare parte a artistelor) este de a identifica un lanț de comparații artist-artistă. Artistele sunt validate prin prisma analizei comparative cu artiști consacrați cu care au elemente comune de limbaj vizual, sau criticate pentru incapacitatea de a se alinia și de a reproduce modelul unic masculin. Este foarte drept că ideile circulă între artiști, însă niciodată unidirecțional. De cele mai multe ori erau numite „femeie artist”, nu „artistă”, accentuând astfel *masculinitatea* simbolică a apartenenței la breaslă. Nici feminizarea vocabularului de specialitate nu a fost făcută cu o intenție integratoare pentru femei: în timp ce artistele preferă termenii „pictoră” și „sculptoră”, în timp au intrat în uz diminutivele lansate ironic inițial: „pictoriță”, „sculptoriță”.

Artista era privită cu suspiciune în timpul studiilor și la debut, uneori respinsă brutal, alteori tratată cu indulgența ofensatoare arătată celor considerați inferiori. Noii critici de artă care încep să se confrunte cu arta femeilor identifică un binom, subiectiv și pur speculativ, care devine alt *leitmotiv* al vremurilor: „sensibilitate feminină”, – „forță masculină”. Multe dintre stereotipurile deja existente în mentalitatea colectivă au fost importate pe scena artistică, generând prejudecăți menite să îngreuneze drumul artistelor spre afirmare. Presa epocii abundă în remarci acide sau ironice la adresa femeilor, arta lor fiind contestată uneori prin argumente de natură misogină, fenomen încă prezent în limbajul în uz al criticii

14 Diane Radycki, *The Life of Lady Art Students: Changing Art Education at the Turn of the Century*, Art Journal, Volume 42, Issue 1, 1982, p. 13
15 Ioana Cristea, Aura Popescu, *Doamnele Artelor Frumoase Românești afirmate interbelic*, Monitorul Oficial, București, 2004, p. 6
16 Ioana Beldiman, *Școala noastră. Învățarea artei, vocație și meserie*, în catalogul expoziției deschisă la MNAR: De la școala de Belle Art la Academia de Arte Frumoase, UNARTE, București 2014, p. 26
17 Cecilia Cuțescu Storck, *Fresca unei vieți*, Bucovina I. E. Torouțiu, București 1943, p. 52

18 Olga Greceanu apud. Adina Nanu, *Olga Greceanu*, catalog, Mogoșoaia 2004, p. 14





Milița Petrașcu
Bustul lui Brâncuși
 Parcul Dorobanți, București

Fântână Miorița, [1936]
arh. Octav Doicescu
 Mozaicuri: **Milița Petrașcu**
 Șos. București - Ploiești



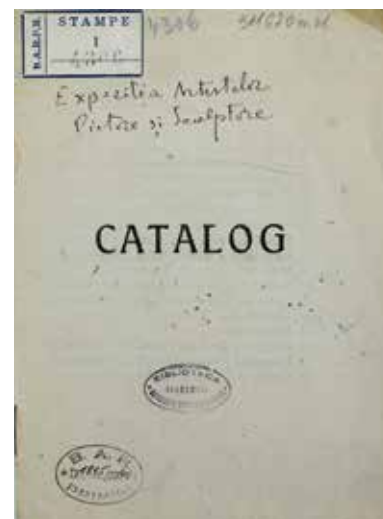
de artă contemporane. Critica, fie solidară, fie adversă prezenței femeilor pe scena artistică este dominată de sentimentul că asistăm la un lucru neobișnuit. „Oricât s-ar țipa după egalitatea sexelor în artă, egalitatea aceasta nu își poate avea rostul. Sufletul femeii are răsrângerii neașteptate și rare. Condamnată a fi mamă, ea are o înclinare nestăpânită pentru amănuntul precis și delicat,”¹⁹ scria Nicolae Tonitza (1886–1940) într-o epocă în care abundă opiniile stereotip.

Fulmen²⁰, prima femeie ziarist din România, alături de pictorițele Olga Greceanu și Lucia Dem. Bălăcescu (1895–1979) sunt voci feminine care luptă în presă pentru vizibilitatea femeii și impunerea unui discurs eliberat de prejudecăți. Din dorința de a contrazice criteriile subiective folosite în receptarea artei femeilor, Nina Arbore spunea: „O sensibilitate specific feminină nu există în artă pentru simplul motiv că inteligența și arta nu au sex. Feminin și masculin sunt calificative ce nu corespund nici unei realități în artă. Un desen de-al meu dur, colțuros și sigur poate fi mult mai viril decât un buchet de liliac alb lângă un plic violet al cineștie cărui pictor. Sensibilitate specific feminină nu există legată de sexul creatorului ci numai de felul lui de a fi.”²¹

Din inițiativa Olgăi Greceanu, căreia i se alătură Cecilia Cuțescu-Storck și Nina Arbore în 1916 este înființată *Asociația artistelor plastice*. „În afirmarea femeilor artiste, un rol important l-a avut, pe lângă talentul fiecăreia, asocierea lor în grupări artistice.”²² Gruparea în organizații unde au posibilitatea să identifice probleme comune a stat la baza mișcării de emancipare a femeilor din întreaga lume. Inițial cu caracter filantropic, asociațiile de femei au devenit portavocea feminismului românesc pe tot parcursul secolului al XIX-lea și în prima jumătate a secolului XX. Acest model feminist bazat pe solidaritate de gen este adus pe scena artistică prin *Asociația artistelor plastice*, inițiativă care de multe ori a fost delimitată de mișcarea feministă, în ciuda faptului că membrele fondatoare și multe expozante erau feministe declarate. Expozițiile nu aveau un conținut feminist; privind retroactiv momentul 1916, consider că asocierea unor femei cu scopul de a-și face cunoscută activitatea prin intermediul efortului de grup poate fi istoricizat ca ac-

țiune feministă. În 1916 se deschide la Ateneu prima expoziție feminină, organizată de asociație. *Viața artistică* din 1 martie 1916 acordă expoziției cea mai mare parte a spațiului editorial al rubricii *Pictură*. „Activitatea feminină la noi – nu vrem să-i zicem feministă, a luat proporții remarcabile. (...) Sufletul femeesc, în care afectivitatea joacă rolul primordial, nu se putea să nu se manifeste și pe terenul artistic. De aceea nu ne mirăm că femeile artiste, până acum producându-se sporadic și izolat, au reunit într-o expoziție ultimele lor producții artistice. Le felicităm sincer și le urăm izbândă. (...)”²³ Tot din articol aflăm numele expozanților și o descriere sumară a unora dintre lucrările expuse: MS Regina Maria, Rodica Maniu, Elena Popea, Maria Steurer Ciurdea, Maria Brateș Pillat, Niculina Delavrancea, Jeana Mantu, Olga Greceanu, Sonia Rogyska. Expoziția a beneficiat de o receptare în general pozitivă, amintesc aici observația criticului Eugen Crăciun, care remarcă „un feminism de speță aleasă”, concluzionând că manifestarea nu este „întru nimica inferioară manifestărilor masculine de aceeași natură.”²⁴ Nu toate aceste artiste au reușit să treacă proba timpului, sunt câteva nume rămase în afara istoriei artei care nu mai pot fi recuperate: lucrările lor fie nu s-au păstrat, fie pur și simplu li s-a pierdut urma. După cum stau mărturie puținele cataloage păstrate la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române, pe simezele celor cinci expoziții²⁵ deschise după război, până în 1927 când asociația și-a încetat activitatea, au trecut peste douăzeci de artiste.

Începând din anii imediat următori Primului Război Mondial tot mai multe artiste au fost prezente pe simezele Salonului Oficial, Tinerimii artistice sau ale diverselor grupuri moderniste sau de avangardă active în epocă. „Nu e vreo îndoială că în artă, ca și în orice alt domeniu, sensibilitatea și temperamentul feminin pot aduce contribuții de creație dintre cele mai interesante și mai personale,” scria Alexandru Busuioceanu, insinuând că „afluența” de expozante la Salonul Oficial „confirmă încurajarea acordată de Saloanele noastre diletantismului artistic.”²⁶ În perioada interbelică tot mai multe creatoare au fost „recunoscute pentru valoarea operei lor, atât în țară cât și peste hotare.”²⁷



Coperta catalogului expoziției
Artistelor pictore și sculptore
Palatul Ateneului, București, 1922

19 Nicolae Tonitza, „Ultimele expoziții,” în *Universul literar*, 12 decembrie 1925, p. 12.

20 Ecaterina I. Raicovici (1873–1935). A debutat în 1905 și colaborează cu *Adevărul*, *Dimineața*, *Clipa*, *Falca*, *Rampa*, *Rampa Nouă Ilustrată*, *Revista noastră* etc. A mai semnat Laura și Lorică. Activistă feministă.

21 Nina Arbore apud. Gheorghe Vida, *Nina Arbore*, Arc, Chișinău, 2004, p. 7.

22 Andrei Pintilie, Op. cit., p. 169.

23 Mircea Freamăt, „Femeia română, și arta în *Viața artistică*, an I, nr. 1, 1 martie 1916, p. 5.

24 Eugen Crăciun, „Cronica artistică,” în *Viața românească*, decembrie 1922, p. 418.

25 *Expozițiile Asociației Femeilor Pictore și Sculptore* au loc în anii 1916, 1922, 1924, 1925, 1926.

26 Al. Busuioceanu, „Forme și culori (Salonul Oficial),” în *Convorbiri literare*, mai 1934, p. 6.

27 Elena Mateescu, Op. cit., p. 55.

Principesa Alexandrina Cantacuzino (1876–1944)²⁸, una dintre cele mai active personalități ale feminismului interbelic, a organizat câteva expoziții internaționale de artă feminină. Spre exemplu, în 1925, la conferința internațională a congresului femeilor de la Atena, Alexandrina Cantacuzino prezintă o expoziție de artă feminină, unde prezintă lucrări semnate de: Cecilia Cuțescu-Storck, Olga Greceanu, Nina Arbore, Rodica Maniu, Maria Brateș Pillat, Elena Popea, Risa Propst Kraid, Jeanna Mantu, Niculina Delavrancea-Dona, Constanța Mihăescu, Nora Steriadi. Prințesa a susținut financiar artistele, achiziționându-le lucrări. Colecția Alexandrinei Cantacuzino, neidentificată de cercetare până la ora actuală, este menționată în memoriile Ceciliei Cuțescu și Claudiei Millian drept o colecție de artă feminină, probabil singura de acest tip din spațiul autohton. Artistele sunt colecționate rar, prezențele feminine fiind de cele mai multe ori excepții în majoritatea colecțiilor de artă autohtone. Nici situația colecțiilor publice nu este diferită. Până în 1900²⁹ pentru Pinacoteca Statului au fost achiziționate două lucrări semnate de nume feminine, iar între 1900 și 1916³⁰ dintr-un total de 400 de lucrări de lucrări cumpărate de Stat, doar 8 aparțin unor artiste.

Un nucleu al întâlnirilor feminine de lucru din perioada interbelică a fost Balcicul, „loc al unui nou început, [unde] se rescrie contractul social, într-o versiune ceva mai favorabilă părții feminine.”³¹ Balcicul este dominat de puterea simbolică a Reginei Maria, apropiată susținătoare și protectoare a artistelor. Colonia artistică de la Balcic a atras multe creatoare din generații diferite ca: Cecilia Cuțescu-Storck (care s-a atașat profund de Balcic și și-a făcut o casă aici), Nutzi Acontz, Micaela Eleutheriade, Lucia Dem. Bălăcescu, Rodica Maniu, Margareta Sterian, Magdalena Rădulescu. În 1938 Lucia Dem. Bălăcescu organizează o expoziție a artiștilor activi la Balcic, „cu preocuparea de a include pictorițele aproape la paritate cu pictorii (...); și tot ea publică în ziarul *Le Moment*”³² un articol privitor la acest eveniment artistic, în care pune în prima linie tocmai creațiile feminine.³³ În 1938 s-a revitalizat activitatea de grup a artistelor

prin expoziția *Micii Antante Feminine*, organizată cu sprijinul Ministerului Propagandei, în sălile Ateneului fiind reunită o selecție de artiste poloneze, cehe și iugoslave. În cadrul secției românești expun: Zoe Băicoianu, Lucia Demetriade Bălăcescu, Cecilia Cuțescu-Storck, Micaela Eleutheriade, Celine Emilian, Olga Greceanu, Laetiția Lucasievici, Juliette Orășanu, Maria Pillat Brateș, Elena Popea, Florența Pretorian, Merica Râmniceanu, Ana Tzigara Samurcaș. Expoziția este, bineînțeles, criticată pentru componenta politică și propagandistă fiind receptată drept „un prilej de afirmare a unor prietenii de la țară la țară.”³⁴

În paralel, în 1938, a fost înființat *Cercul artistic feminin*, pe modelul *Asociației artistelor plastice* (inactivă după 1927). „Scopul cercului este apărarea intereselor morale și materiale, strângerea legăturilor de colegialitate și solidaritate profesională între artiste pentru a susține drepturi în legătură cu profesiunea și expozițiile anuale ce facem.”³⁵ Noul grup folosește experiența înaintașelor, care a confirmat în timp succesul efortului comun, reușind să impună pe scenă viziuni creatoare personale, profunde și novatoare în esență, care au îmbogățit peisajul artei românești.

În ciuda marginalizării, primele artiste române au scris pagini memorabile de istoria artei. În timp ce Maria Ciurdea Steurer rămâne fidelă compozițiilor clasicizante, colega ei de generație, Cecilia Cuțescu-Storck se înscrie în prima linie a experimentelor moderniste la noi. Preocupată de efecte decorative, Cecilia Cuțescu renunță la practica academică în favoarea experimentelor de factură simbolistă, *Judgendstil* sau chiar expresioniste. Numele ei este asociat momentului în care se afirmă pe scena bucureșteană un prim val de artiști moderniști, formați în Occident la granița dintre secole, care aduc pe scena locală idei simboliste, expresioniste sau alte colaje de influențe ale curentelor europene Belle Epoque. Așa cum Theodor Enescu remacă în studiul „Momentul 1910 în istoria artei românești moderne”, căutările inovatoare converg spre expresionism și simplificarea forme inspirată de arta primitivă. „Cu alte cuvinte, reprezentanții acestei mentalități voiau să știe că se află

Pagina alăturată

Nadia Grossman Bulighin
Portretul unei prietene,
[1928–1930]
Ulei pe pânză,
Colecție particulară

28 Vezi Annemari Monica Negru, *Alexandrina Cantacuzino și mișcarea feministă din anii interbelici*, Cetatea de Scaun, Târgoviște, 2014, vol. I.

29 „Achizițiile Pinacotecii Statului în perioada anilor 1864–1900” în *Studii Muzeale*, volumul V, București, 1971, pp. 77–135.

30 Doina Teodorescu, „Achizițiile Pinacotecii Statului (II) 1900–1916”, în *Studii Muzeale*, pp. 43–85.

31 Lucian Boia, *Balcic, Micul Paradis al României Mari*, Humanitas, București, 2014, p. 49.

32 Lucie Dem. Balacescu, *Exposition des peintres actuellement à Balcic în Le Moment*, 24 august 1938.

33 Lucian Boia, Op. cit., p. 153.

34 Paul Miracovici, „Cronica Plastică. Expoziția Micii Întelegeri feminine” în *Universul literar*, 18 iulie 1938, p. 4.

35 Andrei Pintilie, Op. cit. p. 170.





Nina Bykova

în direcția evoluției artistice, că îndeplineau o funcție de avangardă, și acest lucru intra în sensul dezvoltării firești a unei mișcări artistice într-un context social modern.”³⁶

Figură singulară în arta românească, Elena Popea pictează într-un limbaj realist dur, ce poartă amprenta contactului cu impresionismul negru și unele experimente cubiste. Tot singulare rămân și căutările unor artiste ca Olga Greceanu sau Nina Arbore. Ambele evoluează dintr-un modernism radical spre retragerea în spiritualitatea ortodoxă și arta sacră. Nina Arbore lucrează o grafică profundă, angajată politic, care surprinde cu multă luciditate problemele sociale ale momentului. În pictură, în schimb, artista devine introspectivă, lucrând sub influența expresionismului german într-un limbaj frust și concis. Olga Greceanu a debutat sub marca unui modernism moderat, a trecut apoi printr-o perioadă de experimente expresioniste și cubiste evoluând ulterior spre o sinteză personală, tradiționalistă în esență. Cu evidentă vocație enciclopedică, Olga Greceanu a scris studii teoretice despre pictură, lucrarea *Specificul național* în pictură fiind în mare măsură un testament plastic. Spre sfârșitul vieții a fost apropiată de sculptorița Theodora Popp Cernat, arta celor două fiind legată prin vocația mistică.

Dacă prima generație de pictore se înscrie în prima linie a experimentelor moderniste locale, generațiile următoare sunt din ce în ce mai diversificate. Artiste se înscriu formal în liniile generale ale multor căutări plastice din epocă. Radicalitatea primei generații se diversifică pe parcurs. Lucia Dem. Bălăcescu pictează fauvist, viziune care îi va marca substanțial întreaga evoluție plastică. Merica Râmnicănu și Nadia Bulighin propun rezolvări cubo-expresioniste în compoziții monumentale, grave, plasându-se stilistic în continuarea avangardei autohtone. Alături de grupurile avangardiste a expus constant Margareta Sterian, o artistă care pune în operă un univers vizionar, oniric.

Margareta Sterian, Lola Roth și Mina Byck Wepper au suferit marginalizarea în timpul prigoanei evreilor din perioada Holocaustului. Legislația antisemită în vigoare a exclus evreii din viața publică, tendința generală fiind o ghetizare a culturii evreiești (ex. Teatrul Barașeum). Antisemitismul are implicații puternice în evoluția lor profesională, artiste

evreice fiind dublu discriminate. Genul și etnia sunt esențiale pentru înțelegerea unor politici care au condiționat afirmarea unor artiste, limitându-le toate posibilitățile necesare existenței. Experiența antisemită lasă urme atât în arta aparent jovială și ludică a Margaretei Sterian, care devine obsesiv preocupată de tema nunții evreiești, cât și în grafica realistă, care tratează teme sociale, a Minei Byck Wepper.

Rolul imaginarului și al visului în procesul de creație o apropie pe Margareta Sterian de altă personalitate unică a artei românești: Magdalena Rădulescu. Boemă și misterioasă, Magdalena Rădulescu evoluează dintr-un realism redus tematic spre un univers oniric, plin de personaje fantastice. În mare măsură ermetică, pictura Magdalenei Rădulescu se află în opoziție cu cea a Micaelei Eleutheriade, colega ei de generație care se afirmă în aceiași ani. În timp ce Magdalena reprezintă un întreg univers interior zbuciumat, Micaela alege să reprezinte micile bucurii ale lumii exterioare.

Afirmarea pictorițelor este mai puțin anevoioasă decât cea a primelor femei care s-au dedicat sculpturii. Prin natura ei, tehnica sculpturii cere efort fizic, ceea ce întărește mult timp convingerea că această artă ar fi una eminamente masculină. Prima artistă care a demolat acest mit în spațiul românesc este Milița Petrașcu. Formată la Paris și Sankt Petersburg, arta Miliței Petrașcu se plasează în prima linie a avangardei locale, cum ea însăși își amintea peste ani: „în tinerețe eram o revoluționară.”³⁷ Un rol formator l-a jucat Constantin Brâncuși, care o primește pe Milița Petrașcu în atelierul său, alături de Irina Codreanu și Margareta Cossăceanu Lavrillier. Brâncuși, care le dădea fetelor nume de băieți cât lucrau împreună, le-a deschis celor trei gustul spre modernitate, susținându-le totodată afirmarea.

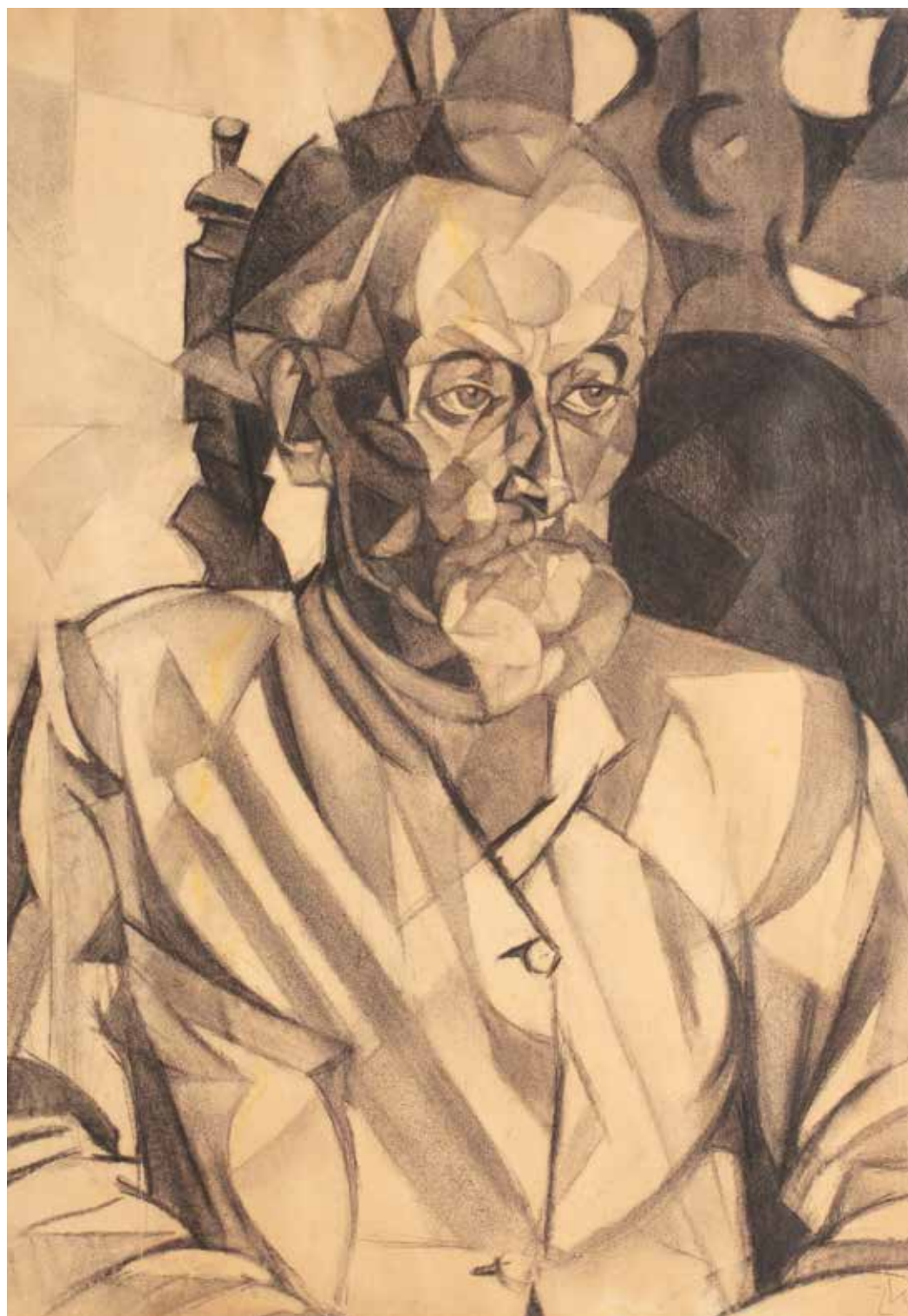
Fiecare dintre artiste prezente în această selecție a pus în operă un univers marcat de experiențe și convingeri personale prin care filtrează practici și stiluri mai mult sau mai puțin în vogă ale momentului. Nenumăratele experimente vizuale au potențialul de a deveni o mică istorie a artei românești, scrisă la feminin. Selecția, trecută printr-un filtru personal feminist, afirmă egalitatea de gen și contestă instrumentarea feminității în criteriu de evalua-

Pagina alăturată

Mina Byck Wepper
Puiul mamei,
[1933–1937]
Ulei pe pânză,
Colecție particulară

37

Milița Petrașcu apud. Ioana Vlasiu, *Milița Petrașcu*, Arc, Chișinău, 2004, p. 8.



re a artei. Genul, înțeles politic, condiționează evoluții și practici artistice. Deși opera de artă este în aparență degenizată, conținutul ei poate avea una sau poate chiar mai multe dimensiuni de gen. „Nu putem vorbi de o pictură specific feminină în arta românească interbelică, ci numai de personalități artistice feminine care au creat, alături de colegii lor, o operă personală, majoră. „³⁸ În concluzie, am decupat din peisajul mai larg al artei românești o serie de nume feminine pentru a ilustra istoria eforturilor comune ale acestor creatoare pentru afirmarea într-o societate misogină, rezultatul fiind o scurtă incursiune în succesiunea „proverbială„ de *Isme* care a traversat arta românească modernă, implicit arta feminină.

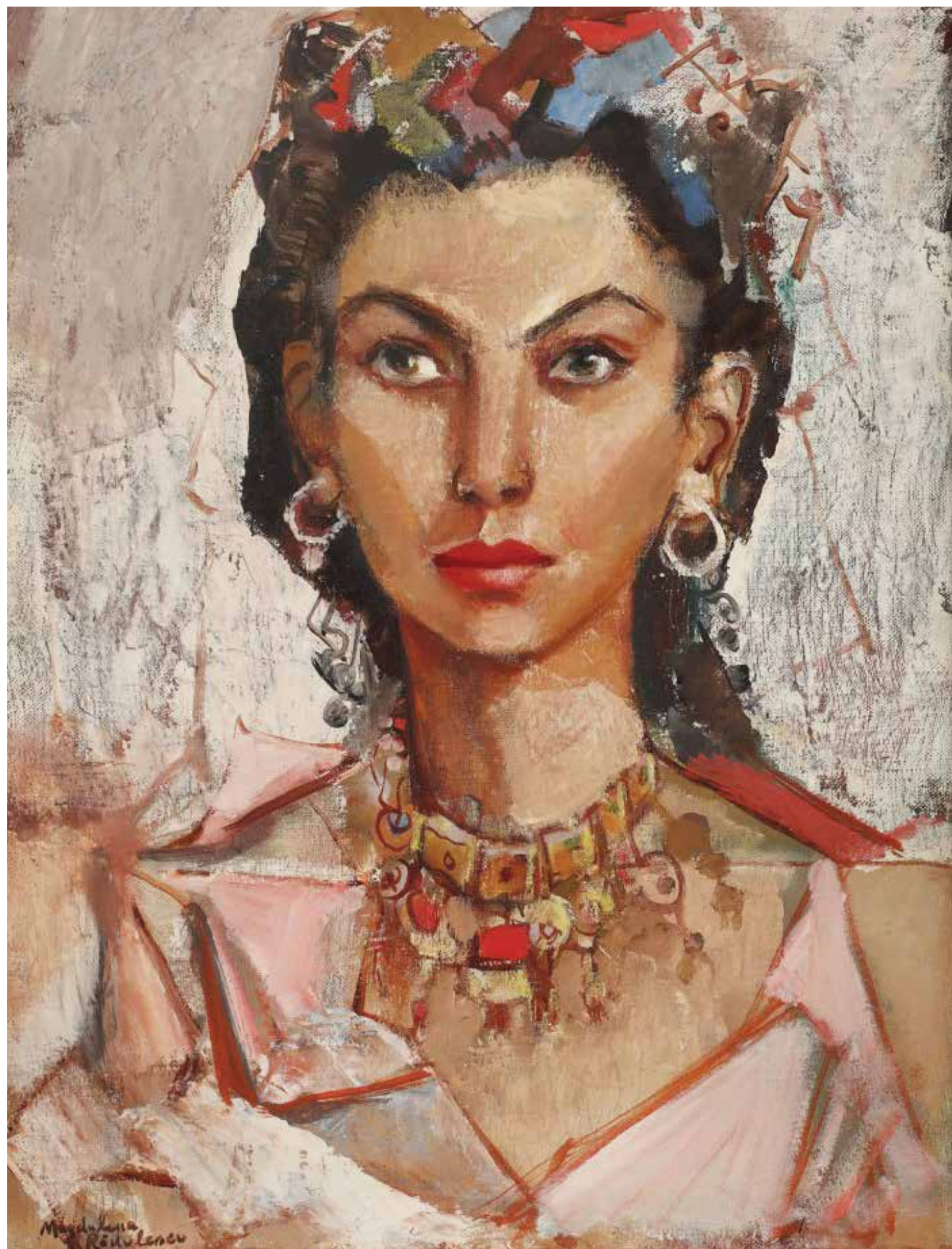
38

Andrei Pintilie, *Ochiul în ureche*, Meridiane, București 2002, pp. 170-171.

Nadia Grossman Bulighin
Zamfir Arbore,
 [1925–1930]
 Cărbune pe hârtie,
 Colecție particulară

Pagina alăturată

Magdalena Rădulescu
Autoportret în costum oriental,
 [1940–1944]
 Ulei pe pânză,
 Colecție particulară



Magdalena
Rădulescu

Maria Ciurdea Steurer

Roman, 1878 – București, 1967

de **Valentina Iancu**

Născută într-o familie modestă din Roman, Maria Ciurdea își descoperă pasiunea pentru pictură în timpul studiilor gimnaziale. „La școala profesională încă din anul I eram un bun exemplu dat întregii școli. Când profesorul de desen și caligrafie lipsea de la lecție, căci suferea de un picior, îl înlocuiam eu la orice clasă și eram măgulită că trebuia să trec în cancelarie și să iscălesc pentru el în condica de prezență.”¹ Este încurajată de familie să-și urmeze pasiunea și, cu ajutorul unei burse din partea orașului Roman, în 1903, după doi ani de studii la Belle Arte în București pleacă să-și definitiveze formația profesională la München. „...Ajunsă la München, primul la care m-am înscris – de la Aș be Schuhle. N-am stat la München decât 2 ani, 1903–1905. Între timp am fost scurt timp la Veneția. Afară de școală mai lucram câte un portret comandă după natură în pastel precum și câte o copie la Pinacoteca veche ca să am de vânzare și mai dădeam câteva lecții.”²

La München, în 1904, l-a întâlnit pe Iosif Steurer, artist care i-a devenit partener de viață și muncă pentru tot restul vieții. Cei doi revin în țară anul următor, stabilindu-se la București. Viața de familie și creșterea celor trei copii s-a împletit în mod natural cu activitatea artistică. O familie de artiști care a reprezentat o permanentă sursă de inspirație și energie creatoare pentru Maria Steurer.

Maria Ciurdea a debutat în 1909, printr-o participare la Salonul Oficial. Din acest an devine o prezență constantă a Salonului, remarcându-se deopotrivă și în expozițiile organizate

de Societatea Tinerimea Artistică. Devine o favorită a colecționarului-mecena Alexandru Bogdan Pitești, reușind să devină o personalitate apreciată pe scena locală la scurt timp după debut.

Într-o cronică a Salonului Oficial din 1912, Arghezi nota: „Cea mai bună pânză feminină din Salon e desigur capul de expresie de doamna Steurer Maria”³. Câțiva ani mai târziu este remarcată într-o cronică publicată neșemată în *Viața Românească*: „Doamna Steurer Ciurdea... e bună desenatoare ce știe să tragă din câteva linii profilurile pline de viață și de expresie. Calitatea acestora se resimte puternic și în picturile sale care par câteodată niște deseneuri colorate.”⁴ Presa a rămas consecvent favorabilă Mariei Ciurdea, pictorul Nicolae Tonitza numind-o „cel mai desăvârșit talent feminin din câte cunoaștem în clipa de față”⁵.

Sprijinită de Contantin Mille și N.D.Cocea⁶, Maria Ciurdea a deschis prima expoziție personală, împreună cu Iosif Steurer în sălile societății Tinerimea Artistică, pe 21 decembrie 1914. În perioada vieții deschide foarte rar expoziții singură, optând de obicei pentru duo-ul familial alături de Iosif Steurer, uneori completat de participarea unor prieteni. În 1916 participă cu 7 lucrări⁷ la expoziția artistelor în viață, inițiată de Olga Greceanu, fiind alături de grupurile feminine pe tot parcursul perioadei interbelice.

Stilistic, Maria Ciurdea se revendică de la căutările expresionismului german. Imprimă artei gravitatea și dramatismul expresionist într-o gamă cromatică redusă la nuanțe terne.

1 Maria Ciurdea Steurer, *Autobiografie*, manuscris, 20 septembrie 1947, Fond documentar MNAR – Inv. 223, fila 2.

2 Eadem, fila 3.

3 Tudor Arghezi apud. Alexandria Isac Steurer, *Familia Steurer de la Maria și Iosif la Robert. 4 generații de artiști*, Maxim Publisher, 2010, p. 47.

4 *Viața Artistică*, 1 martie 1916 apud. Alexandria Isac Steurer, Op. cit., 50.

5 Nicolae Tonitza, *Universul literar*, 20 decembrie 1923

6 Cf. Alexandrina Isac Steurer, Op. cit., p. 50.

7 Expoziția de pictură a artistelor pictori, organizată în folosul Societății Crucea Roșie sub înaltul patronaj al M. Sale Regina Maria, pp. 10-12, cat. 88-112.

Autoportret, [1925–1927]
Ulei pe carton, 48.5 x 61 cm
Semnat dreapta jos cu negru:
Maria Ciurdea Steurer
MNAR, GARM, Inv. 3548



Doamna Filotti, 1931
Ulei pe pânză, 65 x 50.7 cm
Semnat și datat stânga sus cu albastru:
Maria Ciurdea Steurer 1931
MNAR, GARM, Inv. 64.787/8743



Evdochia Ciurdea, 1938
Ulei pe carton, 43.5 x 29.4 cm
Semnat cu verde și
datat în creion stânga jos:
Maria Ciurdea Steurer/ 1938
Însemnare pe verso cu stilou:
*Sora mea Evdochia Ciurdea (pictată
de mine în 1938/ Maria Ciurdea
Steurer/(donatoare)*
MNAR, GARM, Inv. 64.512/8586

Pagina alăturată

Autoportret, 1942
Ulei pe carton, 46.7 x 34.5 cm
Semnat și datat jos cu negru:
Maria Ciurdea Steurer 1942
Însemnare pe verso cu brun:
*Portretul meu/ Maria Ciurdea
Steurer/ 1946*
MNAR, GARM, Inv. 3537





Cecilia Cuțescu Storck

Câineni, jud. Vâlcea, 1879 – București, 1969

de **Valentina Iancu**

Cecilia Cuțescu s-a născut în 1879, în comuna Câineni, în familia unui funcționar la poștă. Primii ani ai copilăriei îi petrece la Predeal, cu bunicii materni, Constantin și Elena Cuțescu, care au înfiat-o. Studiază la București, inițial la Gimnaziul Mircea Vodă din mahalaua Lucaci, apoi la Școala Centrală. Înclinațiile pentru artă apar încă din anii adolescenței. „În timpul orelor de studii, începui eu, mă furișam afară fără să fiu observată, și o porneam în goană la sălile de la etajul al doilea, unde în alte ore se exersa la pian sau la vioară și în liniștea netulburată de nimeni, pictam fericită pe ce îmi ieșea înaintea, pe hârtie, pe mici bucăți de cartoane sau pe geamuri, visând ca o regină din povești. „¹ Imediat după terminarea liceului, solicită familiei susținere studiul picturii. La 18 ani începe studiile la Münchner Damen-Akademie, școală fondată în 1884 de Künstlerinnen Verein München (Liga Femeilor Artiste din München). După doi ani hotărăște să-și definitiveze formația profesională la Paris, la École des Beaux-Arts și Academia Julian. În cadrul Academiei Julian frecventează cursurile lui Jean-Paul Laurens (1838–1921) și ale orientalistului Jean-Joseph Benjamin Constant (1842–1902). Benjamin Constant îi cultivă gustul pentru orientalism și pasiunea pentru culoare, care se regăsesc în picturile de mai târziu. În timpul călătoriei în Bretania îi descoperă pe pictorii Lucien Simon (1861–1945), Charles Cottet (1863–1925) și André Dauchez (1870–1948), membri ai grupului „Bande noire,” sau „les Nubians,” care aplică principiile impresionismului în tonuri închise. „Toți aceștia redaseră cu mult temperament

caracterul dramatic al pământului, atmosfera și tot pitorescul Finisterului.”² Prin intermediul surorii sale Ortansa, ajunsă la Paris cu intenția de a studia Conservatorul, intră în contact cu mișcarea feministă franceză, aflată în plină ascensiune pe fondul răspândirii ideilor egalitariste ale Revoluției franceze. Marcată de dificultățile întâmpinate ca artistă într-o lume masculină, Cecilia Cuțescu devine adepta feminismului și rămâne preocupată constant de emanciparea femeii în societatea modernă. „Vom vedea cum, ani de zile mai târziu, Cecilia Cuțescu-Storck va avea prilejul și curajul să se afirme și să lupte pentru cauza și prestigiul femeii în societate.”³

Lucrează în această perioadă sub influența rigorilor educației academiste, o pictură de sorginte clasică, puternic influențată de barocul flamand. A debutat în 1902, la Salonul Champs de Mars cu lucrarea *Sudiu de nud* (cat. 5). Pânza reprezintă o femeie nud, sprijinindu-și capul pe un braț. Volumul corpului pictat într-o paletă gravă, redusă la nuanțe de ocru și brun este accentuat prin opțiunea pentru un fundal negru, inspirat de pictura lui Rembrandt. „Pe lângă preocupările pentru tehnică, vroiam să pun mai presus de toate în tablourile mele, sentiment și caracter, ca ele să nu fie lipsite de acea pătrundere omenească ce nu se întâlnește în picturile complet abstracte. Lucram pânza cu atâta bucurie, că abia puteam să mă stăpânesc. Lucram în extaz. Era pentru prima oară când mă simțeam cu adevărat pictoră.”⁴

Din acest moment activitatea ei intră pe o pantă ascendentă. Lucrează enorm, expune constant în țară și în străinătate, devenind

Pagina alăturată

Studiu de nud, [1898–1902]

Ulei pe pânză, 98.5 x 67.5 cm

Semnat dreapta jos cu brun:

Cecilia Cuțescu

MNAR, GARM, Inv. 39

¹ Cecilia Cuțescu-Storck, *Fresca unei vieți*, I. E. Toronțiu, Bucovina, București, 1943, p. 24.

² Op. cit., p. 124.

³ Angela Vrancea, *Cecilia Cuțescu Storck*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957, p. 8.



Nud, [1932–1935]

Tuș cu pensula și laviu
pe hârtie, 35.3 x 24.7 cm
Semnat dreapta jos în tuș:
C. Cuțescu Storck
MNAR, Cabinetul de desene
și gravuri, Inv. 27642/3043



În scurt timp un nume repectat pe scena artistică autohtonă. Până în 1906 locuiește în Franța, unde își întemeiează o familie alături de violonistul Romulus Kunzer. Se stabilește apoi la București și își reface viața personală alături de sculptorul Fritz Storck. Familia și în special creșterea celor trei copii îi ocupă mult timp și dedicare, inspirând-o adesea. La scurt timp după nașterea primului copil, pictorul Romeo Storck, artista nota în jurnal: „apoi mi-am reluat neastâmpărul de viață, dar completată cu răspunderea maternității.”⁵

Cecilia Cuțescu a cunoscut consacrarea foarte devreme, imediat după deschiderea primei expoziții personale la Paris, într-un spațiu de pe strada Laffitte – zonă recunoscută pentru numărul mare al galeriilor de artă moderniste. Prima expoziție are succes atât în rândul publicului de specialitate și al presei, cât și printre cumpărătorii amatori de artă și colecționari. Introducerea micului catalog a fost semnată de jurnalista feministă Thilda Harlor (1871–1970), iar expoziția s-a bucurat de cronici și mențiuni elogioase în presa vremii. Încă din seara vernisajului reușește

să vândă o bună parte dintre lucrări, ceea ce îi naște sentimente contrarii idealismului cu care se raporta la propria artă. „De ce s-au pus prețuri tablourilor și desenelor și s-au vândut din ele? Nu spuneam eu altădată că un pictor nu ar trebui să-și vândă lucrările, ele fiind rodul unei încordări sublimă, în slujba unui gând înalt și al unei sensibilități exasperate, exprimând ceea ce are mai bun în el? Ce valoare poate avea banul față de toate aceste spirituale, care nu se pot măsura cu cele materiale?”⁶ Conflictele interioare și scrupulozitatea o mențin într-o stare permanentă de alertă, prezentă și atentă să se dezvolte și să se perfecționeze continuu.

După succesul expoziției pariziene, Cecilia revine în țară pentru o primă expoziție personală în România. Deschisă în toamna anului 1906 în două săli ale Ateneului Român, expoziția are un caracter retrospectiv, reunind o selecție de pictură și grafică, lucrări realizate în timpul călătoriilor formatore din ultimii ani. Se stabilește la București și activează în cercurile moderniste ale epocii, fiind constant prezentă pe simezele expozițiilor Tinerimii Artistice și ale Salonului Oficial. „Cu tot succesul față de public și aprecierea colegilor, nu mă simțeam satisfăcută; îmi găseam prea limitată expresia sentimentului meu de artă, care ar fi avut atât de mult de spus!”⁷

Este atrasă de tehnica picturii murale și de principiile picturii decorative inspirate de principiile Jugendstil. Cecilia Cuțescu își notează în jurnalul publicat mai târziu cu titlul *Fresca unei vieți*, reflecții pe marginea intereselor și influențelor recente. Preocuparea pentru decorativism o privește cu reținere din cauza percepției publicului, pentru că arta decorativă „s-ar putea interpreta ușuratic, ca pictură de suprafață, decorațiune, ceea ce ar fi tocmai opusul picturei mele, pornite spre a cerceta adânc și a pătrunde tot ce îmi eșea înainte.”⁸

După 1909–1910 își consolidează un stil propriu, inspirat de rigoarea compozițiilor renascentiste, hieratismul goticului german și decorativismul Art Nouveau. Este interesată de arabesc, linie curbă, ritm, și în același timp caută o pictură nouă, cu iconografie distinctă de modelele anacronice ale epocii. Imprimă monumentalitate lucrărilor și este preocupată de soluțiile moderniste care propun esențializa-

*Pagina alăturată***Femeie în peisaj, [1910]**

Ulei pe pânză, 151.5 x 75.5 cm
Semnat dreapta jos cu roșu:
C. Cuțescu Storck
MNAR, GARM, Inv. 69.571/7511

4 Maia Cristea, *Milița Petrașcu sau modernitatea clasicului*, Litera, București, 1982, p. 14.
5 Ioana Vlasiu, *Milița Petrașcu. Maeștri basarabeni din secolul XX*, Arc, Chișinău, 2004, p. 19.

6 Ibidem, p. 172.
7 Ibidem, p. 211.
8 Ibidem, p. 212.



Profil de femeie, 1910
Pastel pe hârtie, 29 x 23 cm
Semnat dreapta jos în
pastel gri: C. Cuțescu
Pe verso ștampila
ERNEST ROENER 21JUL1910
MNAR, Cabinetul de desene
și gravuri, Inv. 31557/6961



rea forme. „Îmi plăcea să zdruncin obiceiurile unui public prea tradiționalist”, spunea artista, explicând că „fiecare artist cu greu își câștigă un loc în istoria artelor neamului și, numai prin ceea ce aduce ca notă originală în arta sa, completând printr-o observație critică adusă artei vremii: „nu existau curente extremiste moderne care să fi rupt cu clasicismul sau cu realismul existent”⁹.

Are o bogată activitate artistică, omagiată în presa vremii atât pentru calitățile formale ale pieselor, cât și datorită preocupării permanente pentru modernism și inovație, ce lărgeste orizonturile și ridică prestigiul artei românești¹⁰. Numele ei este asociat momentului în care se impune pe scena bucureșteană un prim val de artiști, formați în Occident, care aduc pe scena locală idei expresioniste, simboliste sau alte colaje de influențe ale curentelor novatoare *Belle Epoque*. În 1910¹¹, când Brâncuși expune la Tinerimea Artistică *Cumințenia pământului*, criticul de artă Theodor Cornel¹², devenit purtător de cuvânt al „noilor veniți”, „revoluționari esențialmente”, al celor care „construiesc viitorul artistic”, cum îi

numește într-un fel de articol-program, delimitează ceea ce separă grupul de artiști, în care îi include pe Brâncuși, Cecilia Cuțescu-Storck, Iser, Ressu, Petrașcu, Mutzner, Theodorescu-Sion, de înaintașii lor. El insistă mai puțin asupra a ceea ce aceștia afirmă, cât asupra a ceea ce ei resping: „compoziția calculată”, „savantlăcul meșteșugului”, „banalitatea subiectelor utilitare”. În schimb, continuă Theodor Cornel, „natura, pentru ei, este un izvor de ritm și de oscilațiuni luminoase. N-ar fi poate cu totul hazardat să vedem aici o intuiție a futurismului pictural pe cale de a se naște.”¹³ Cu siguranță este hazardat să căutăm futurism în creația unor artiști inspirați mai degrabă de pictorescul rural și frumusețea naturală decât de modernizarea orașului, însă un nou modernism moderat și decorativ zdruncină paradigma vizuală îmbătrânită care domina epoca. Așa cum Theodor Cornel remacă în studiul „Momentul 1910 în istoria artei românești moderne”, căutările inovatoare merg spre expresionism și simplificarea forme inspirată de arta primitivă. „Cu alte cuvinte, reprezentanții acestei mentalități voiau să știe că se află în direcția evoluției artistice, că îndeplineau o funcție de avangardă, și acest lucru intra în sensul dezvoltării firești a unei mișcări artistice într-un context social modern.”

În paralel cu activitatea artistică, Cecilia Cuțescu se dedică activității didactice, din momentul în care își vede împlinit visul de a se deschide la Școala de Belle Arte o catedră de artă decorativă. „Este prima femeie profesor universitar din învățământul de artă din Europa. A predat între 1916–1948 (pensionată în 1941) la catedra de arte decorative SAFB/AAFB.”¹⁵ Cursurile ținute de Cecilia Cuțescu urmau metode actuale de pedagogia artei și erau pluridisciplinare, atingând o multitudine de genuri: afiș, ilustrație de carte, tapiserie etc.

Între familie, artă, activități pedagogice și organizatorice Cecilia Cuțescu a găsit timp pentru o implicare activă în mișcarea feministă a epocii. Simte marginalizarea și discreditarea femeii, iar contactul cu mișcarea feministă franceză îi insuflă dorința de a lupta pentru egalitatea de gen. „Dintre toate problemele sociale, acelea care m-au atras și m-au preocupat mai mult, au fost în legătură cu situația femeii anume, eliberarea și dobândirea drepturilor cetățenești pentru femei, adică și pentru cea de a doua jumăta-

Pagina alăturată

Două surori, [1921–1925]
Ulei pe azbociment, 95 x 65 cm
MNAR, GARM, Inv. 3729

⁹ Ibidem, pp. 214, 215.

¹⁰ Henri Blazian, „Cecilia Cuțescu Storck” în *Adevărul literar și artistic*, 30 ianuarie 1927, p. 3.

¹¹ Vezi Theodor Enescu, *Momentul 1910 în istoria artei românești moderne în Studii și cercetări de istoria artei, Seria Artă plastică*, tom. 38, 1991, p. 55–66.

¹² Theodor Cornel, *Îndrumări în artă, cu prilejul expoziției Societății Tinerimea Artistică, în Viața socială*, 4 mai, 1910, p. 306–312.

¹³ Ioana Vlasu, *Arta viitorului în România la începutul secolului XX în SCIA*, Editura Academiei Române, București, 2010, p. 1.

¹⁴ Theodor Enescu, „Momentul 1910 în istoria artei românești modern” în *Scriseri despre artă*, Meridiane, 2003, p. 21.

¹⁵ Ioana Beldiman, „Cecilia Cuțescu Storck” în catalogul expoziției *De la școala de Belle Arte la Academia de Arte Frumoase. Artiști la București, 1864–1948*, p. 195.



Florăreasă, [1911–1912]
 Ulei pe carton, 72.5 x 71.5 cm
 Semnat dreapta jos cu verde:
C. Cuțescu Storck
 MNAR, GARM, Inv. 6354

Pagina alăturată

În șoaptă, [1911–1916]
 Pastel pe hârtie, 70 x 58 cm
 Semnat dreapta jos în pastel roșu:
C. Cuțescu Storck
 MNAR, GARM, Inv. 33248/8654



te din ființele ce compun umanitatea.”¹⁶ Alături de sora ei, Ortansa Sathmary, Cecilia Cuțescu face parte din primul val feminist autohton și ia parte activă la multe acțiuni politice sau civile feministe. După 1918 găzduiește întâlnirile „Asociației pentru emanciparea civilă și politică a femeilor din România”, fiind ulterior activă și în „Federația femeilor universitare”. Folosind principii feministe, fondează în 1916, alături de Nina Arbore și Olga Greceanu, „Asociația femeilor pictore și sculptore”. Expune alături de membrele fondatoare și multe alte nume reprezentative ale noului val de femei artiste pe toată perioada existenței asociației, respectiv între 1916 și 1927.

O lectură feministă a artei Cecilei Cuțescu indică predilecția pentru corpul feminin, în care artista caută o anume muzicalitate a formei, o frumusețe estetică adesea diferită de standardele epocii. Deși îi recunoaște calitățile plastice ale operei și îi susține demersul

artistic, într-o cronică din 1910 pictorul Apcar Baltazar remarcă: „D-na Cuțescu se pasionează și d-na sa pentru modelele urâte, și în această direcție i se poate reproșa excesul pe care îl face, abuzând de aceleași figuri urâte.”¹⁷ Artista caută frumusețea dincolo de tiparele masculine, reprezintă nudul feminin într-un vizual poetic, care anulează efemeritatea umanității în favoarea corpului artistic, pur estetic. Totodată aduce un omagiu frumuseții femeii simple, rome sau femeii modeste cu care se intersectează. Personalitate poliedrică, implicată în foarte multe activități, Cecilia Cuțescu-Storck a reușit să se impună în vârful scenei artistice, forțând lumea să accepte egalitatea de gen pe scena artistică. „Toate merg în paralel dacă știi să-ți reglementezi în timp și cu chibzuință toate îndatoririle.”¹⁸

¹⁶ Ioana Beldiman, „Cecilia Cuțescu-Storck” în catalogul expoziției *De la Școala de Belle Arte la Academia de Arte Frumoase. Artiști la București 1864–1948*, p. 195.

¹⁷ Apcar Baltazar, apud. Theodor Enescu, Op. cit., p. 20.
¹⁸ Sixtine Avril, „Doamna Cuțescu Storck în interior” în *Rampa*, 10 februarie 1928, p. 2.





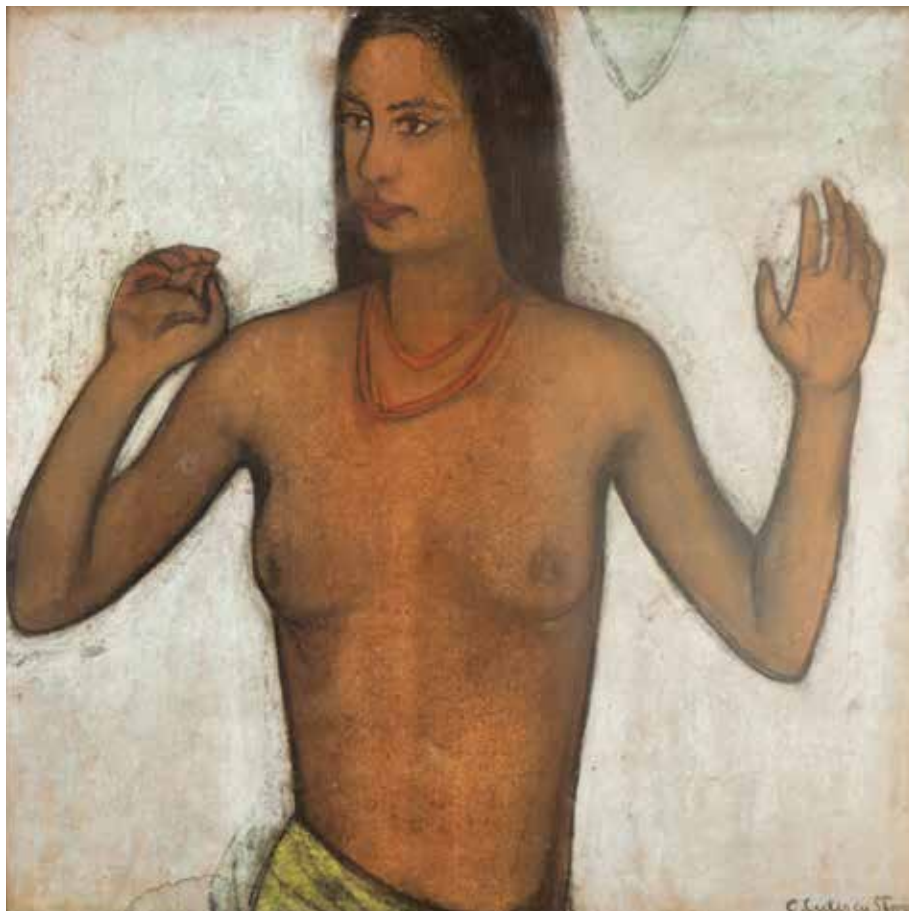
Țigancă, [1911-1912]

Ulei pe pânză, 70.7 x 70.5 m

Semnat dreapta jos cu roșu: *Cecilia C. Storck*

MNAR, GARM, Inv. 69570/7510

Dinamic, [1911–1916]
Pastel pe carton, 70 x 70 cm
Semnat dreapta jos cu negru:
C. Cuțescu Storck
MMB, Casa Storck



Static, [1910–1916]
Pastel pe carton
Semnat stânga jos cu roșu:
Cecilia Cuțescu Storck
MMB, Casa Storck



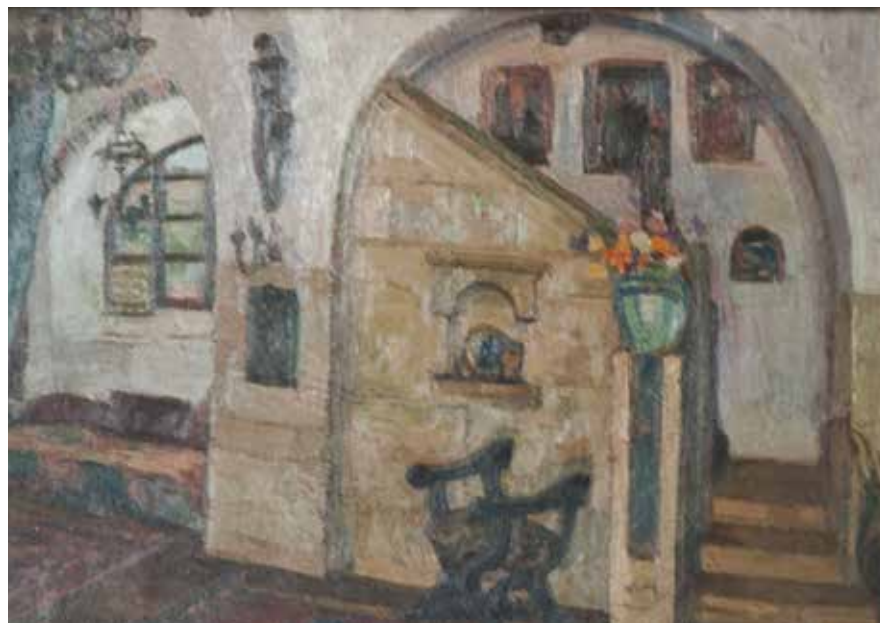


Vila de la Balcic, [1920–1924]
 Ulei pe carton, 48 x 68 cm
 MMB, Casa Storck

Atelierul meu din Balcic, [1924]
 Ulei pe carton, 48 x 68 cm
 Semnat stânga jos cu roșu:
Cecilia Cuțescu Storck
 MMB, Casa Storck

Pagina alăturată

Autoportret cu paletă, [1935–1937]
 Cărbune pe carton, 36 x 24 cm
 Semnat stânga jos în tuș:
C. Cuțescu Storck
 Ștampila MTS, dreapta jos
 MNAR, Cabinetul de Desene și Gravuri,
 Inv. 24900/311





C. C. Storck

MIS

Elena Popea

Brașov, 1879 – București, 1941

de **Monica Enache**

Elena Popea, exponentă a picturii transilvane, s-a născut într-o familie de intelectuali cu tradiție. La îndrumarea tatălui, pleacă la Leipzig intenționând să studieze limbile moderne. În paralel cu studiile filologice, manifestă interes pentru arta plastică, descoperindu-și adevărata vocație.

În Germania, viitoarea artistă ia contact cu profundele frământări culturale ale epocii, care marchează un moment crucial în plastica modernă, determinând schimbări radicale la nivelul limbajului, o nouă viziune asupra creației, a creatorului și a relației sale cu natura / obiectul reprezentat. Acest moment de eferescență artistică generează derularea în paralel a mai multor direcții și curente (academism, realism, postromantism, naturalism, simbolism, impresionism). Dintre acestea, simbolismul și impresionismul își propuneau să înlăture vechile mentalități asupra rolului artei și al procesului creator, constituind debutul reformei care avea să fie înfăptuită, ceva mai târziu, de mișcarea avangardistă.

În acest context, Elena Popea alege să frecventeze Damenakademie din München, unde studiază portretul, nudul și peisajul, sub îndrumarea pictorilor Angelo Jank (1868–1940) și Jakob Jordan (1886–1947). Prin intermediul lui Angelo Jank, unul dintre fondatorii mișcării Secession, care ia ființă ca reacție împotriva convențiilor academiste, cunoaște tendințele momentului. Ecouri ale acestui început se vor regăsi pe tot parcursul carierei sale artistice. Atenția acordată construcției grafice, dar și apropierea de impresionismul german moderat, pe care îl experimentează, probabil, cu ajutorul aceluiași profesor münchenez, atestă influența

școlii germane, vizibilă în toate lucrările artistei. Pe parcursul verilor practică studiul în plein-air, în cadrul coloniei de pictorițe de la Starnberger See și Landsberg, lângă Augsburg, condusă de peisagista Karoline Kempter.

Călătorește mult, participând cu succes, aproape în fiecare an, la expoziții din țară și din străinătate, în care prezintă portrete, nuduri, naturi statice și peisaje ce relevă înțelegerea problematicii impresioniste de factură müncheneză. Este prezentă la Paris la Salonul oficial (1923), Salonul Independenților (1924, 1926, 1930), „Expoziția de artă românească veche și modernă”, deschisă la Musée du Jeu de Paume (1925), precum și la expoziția „Femeile artiste din Europa,” (1937).

Încă din prima perioadă a șederii în Franța, între 1905–1910, devine eleva uneia dintre personalitățile artei franceze, Lucien Simon, cel care avea să lase o puternică amprentă asupra creației sale. Descendent al lui Courbet, Simon își baza compozițiile pe o construcție riguroasă a formelor, integrând lucrărilor sale așa-numitul „ferment cézannist.”. În această etapă, Popea își îndreaptă atenția în special către portrete și interioare, cu interes pentru atmosferă și lumină, abordând o manieră de influență impresionistă. După război, se stabilește la Paris, lucrând tot în preajma lui Lucien Simon. Dacă până atunci preluase de la acesta doar elemente de limbaj plastic, acum își însușește o parte din tematica bretonă, atât de dragă lui Simon pentru pitorescul său. Între 1918–1919 pictează în Bretania, moment care a însemnat pentru Popea o bună ocazie pentru unele experimente prin care investește culoarea cu valențe lirice. Acestea o vor îndepărta de profesorul său, al cărui interes

Pagina alăturată

Țărânci, [1920–1925]
Ulei pe pânză, 78 x 60 cm
Semnat stânga jos cu negru:
E. Popea
MNAR, GARM, Inv. 256



se îndrepta preponderent către compoziție și formă. Peisajul spectaculos, dur, care păstrează ecourile unor tradiții arhaice, devine familiar artistei. Este momentul în care acest gen va căpăta un loc important în creația sa, având un rol decisiv în lărgirea repertoriului tematic abordat chiar și după întoarcerea în țară. La sfârșitul lui 1919, organizează o expoziție personală la București, în care prezintă mai multe pânze realizate în Bretania.

Urmează ani de tensiune și profunde căutări. După deschiderea Academiei din Montparnasse (1922), îl cunoaște pe André Lhote (1885–1962) și, sub îndrumarea acestuia, se familiarizează cu preceptele curentului cubist. Fascinată de personalitatea maestrului francez, își reevaluează concepția plastică, lăsând în urmă investigațiile cromatice de factură impresionistă și consistența pastei, pentru a da mai multă importanță mesajului, în acord cu temperamentul și ritmul interior al individualității sale creatoare. Compozițiile devin dinamice, dramatice, planul ideatic câștigând în detrimentul aspectului formal. Paleta se schimbă, culoarea este acum diluată, permițând o notare rapidă, pe suprafețe largi.

În perioada 1925–1938 adoptă un nou registru stilistic, elimină detaliile de compoziție și desen, neglijând proporțiile; imaginea se condensează, se relativizează. Lucrările din această perioadă se caracterizează prin sinteză, dinamica construcției, geometrizarea formelor și apropierea de sculptural, printr-o cromatică vibrantă, intensă, de sorginte expresionistă. Tensiunea accentuată, cu ecouri constructiviste, culoarea aplicată în tușe largi, transparente, reprezintă câteva dintre trăsăturile distinctive ale operei sale de maturitate.

Călătorește și expune în Anglia (1927), Olanda (1928), Italia (1929), Spania (1932), Norvegia, Danemarca (1935), Grecia, Egipt, Siria, Palestina (1937), Scoția (1939), fiecare dintre aceste destinații adăugând elemente noi repertoriului său plastic. Cromatică compozițiilor se învioră, amintind demersul impresionist, ce caută să surprindă și să păstreze atmosfera, lumina, particularitățile unui spațiu.

Produsul atât de eterogen al tuturor acestor experimente este rezultatul unui parcurs sinuos, al diversității influențelor receptate și motivelor alese, pe care le reinterpretează cu o nedezmințită sinceritate.



Târg în Ardeal, [1930–1935]
Ulei pe carton, 50 x 64.5 cm
Semnat dreapta jos cu negru:
Elena Popea
MNAR, GARM, Inv. 858





Târg în Transilvania, [1932–1935]
Ulei pe carton, 49.5 x 68.5 cm
Semnat dreapta jos cu brun: *Elena Popea*
MNAR, GARM, Inv. 73981/8510

Nud, [1925–1930]
Ulei pe pânză, 59 x 91,5 cm
Semnat dreapta jos cu negru: *Elena Popea*
MMB, Inv. 968



Nina Arbore

București, 1889–1942

de **Valentina Iancu**

Personalitatea Ninei Arbore a marcat scena artistică românească prin maniera personală de a sintetiza experimente moderniste într-o creație autentică de sorginte feministă. Arta ei este introspectivă, inspirată de universul familial și familiar, sau militantă, preocupată în special de condiția femeii. „Emanciparea femeii și în genere regândirea statutului acesteia în societate (atât în mediul rural, cât și în cel urban), sunt teme recurente ale lucrărilor ei, mărturisind semnele unui autentic militanțism social (*București*, 1 iunie 1935, *Femeia*, 20 iunie 1936), ceea ce corespundea fervorii cu care artista a susținut mișcarea femeilor pictore în cadrul general al mișcării feministe.”¹

Nina Arbore s-a format într-o familie de intelectuali, militanți anarhiști. Tatăl ei, Zamfir Arbore², ajuns abuziv într-o închisoare rusească, a intrat în contact cu anarhiștii ruși încă de la vârsta de 17 ani, ulterior a devenit unul dintre cei mai importanți gânditori anarho-nihiliști români. Concepția lui politică a marcat gândirea copiilor, Ecaterina, Dumitru și Nina. De profesie medic, Ecaterina Arbore a fost una dintre puținele feministe radicale active în România modernă. Profund preocupată de politică, dintr-o perspectivă stângistă, Ecaterina Arbore se număra printre membrii fondatori ai Partidului Comunist Român. După scoaterea partidului în ilegalitate este arestată de câteva ori, apoi pleacă la Moscova unde își continuă activitatea politică. În 1937 a fost asasinată din ordinul lui Stalin. Influența familiei asupra formării și evoluției ulterioare a Ninei Arbore a fost decisivă. În special în grafica publicată în *Cuvântul liber* domină un discurs politic anar-

hist, feminist, articulat într-o virulentă critică socială. Nina Arbore „dă dovadă de o acțiune aproape revoluționară când, părăsindu-și un pic penelul vorbește lucrătoarelor de la Regie, sala Grivița, despre *Rolul femeii muncitoare*.”³

În studiul⁴ dedicat acestei personalități aparține a artei românești moderne, Elena Mateescu afirmă că în cazul Ninei Arbore nu este vorba de un „talent excepțional,”⁵ și își construiește studiul încercând să-i justifice opțiunile plastice. Acest studiu caută în mod inutil să o încadreze pe Nina Arbore în logica dezvoltării personalității artistice în paradigma *maestru-discipol*, căutând s-o așeze apoi în istoria artei în funcție de influențele stilistice și estetice care îi traversează opera. Rămâne inevitabil doar un nume între multe altele mai mult sau mai puțin valoroase, sau doar mai (ne)cunoscute. Opera ei nu este relevantă doar datorită capacității cu care și-a însușit niște abilități tehnice și experimente stilistice într-un discurs vizual coerent. Estetica și forma, în cazul Ninei Arbore, aduc un plus de valoare ideilor socio-politice care i-au definit personalitatea.

Nina Arbore ia primele lecții de desen în timpul liceului, de la Nicolae Vermont. Pleacă apoi la München, unde studiază trei ani la școala pentru fete, Damenakademie, cu Albert Weisgerber și Angelo Jank, cel din urmă însuflându-i o pasiune pentru Hans Holbein, despre care își amintește ulterior: „cu Jank am făcut numai desen pentru că el era de părere că pictura se poate face numai la Paris. Era un profesor de desen extraordinar, cum n-am mai întâlnit altul de atunci. Și un mare admirator al lui Holbein,

Pagina alăturată

Două surori, [1925]

Ulei pe carton, 96.5 x 70 cm

Semnat stânga jos cu roșu:

Arbore Nina

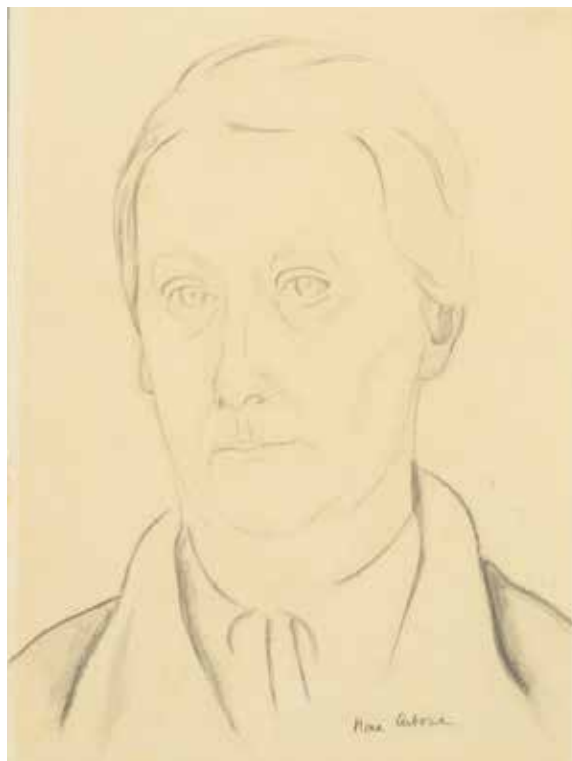
MNAR, GARM, Inv. 12

¹ Gheorghe Vida, *Nina Arbore*, Arc, p. 23.
² Arthur Morius Francis, *Nihilism: Philosophy of Nothingness*, (*Julu.com*, 2015), pp. 141-145.

³ Elena Mateescu, Op. cit., p. 112.
⁴ Elena Mateescu, *Pictura și grafica Ninei Arbore în contextul artei românești din perioada interbelică, Studii și Cercetări de Istoria Artei, seria Arta Plastică*, T. 23, București, 1976, pp. 103-133.
⁵ Ibidem, p. 111.



Autoportret, [1930–1935]
Cărbune pe carton subțire,
31 x 23 cm
Semnat dreapta jos în creion:
Nina Arbore
MNAR, Cabinetul de Desene și
Gravuri, Inv. 32729/8135



pe care ni-l explica în cele mai mici amănunte.⁶ Atmosfera feministă de la München o face conștientă de diferențele sociale dintre artist și artistă, și barierele inevitabile cu care acestea din urmă se confruntă. În primul rând femeile se puteau forma exclusiv în academii speciale, destinate lor, sau în academii particulare. Își definitivează studiile la Paris, frecventând academia Matisse în ultimul an de existență al școlii, 1911. Artiștii pe care i-a întâlnit din München și Paris și-au pus amprenta asupra concepției Ninei Arbore despre artă, au influențat modul în care își gândește compozițiile și tratează personajele. Stilul ei eclectic este un colaj vizual de influențe multiple, filtrate din futurism, expresionism, fauvism, De Stijl, simbolism. Caută și experimentează în limita unui modernism moderat până reușește să găsească o formulă personală bazată pe sinteza a unor stiluri picturale noi ale momentului, care o apropie de artiști activi nu de mult în prima linie a avangardei. Nu doar prin formă se apropie Nina Arbore de avangardiști, acțiunile ei politice fiind comune militantisimului antifascist al avangardiștilor bucureșteni.

Considerăm metoda de cercetare comparativă cu stelele istoriei artei nepotrivită pentru înțelegerea demersului Ninei Arbore. Kant accentuează subiectivitatea pe care se fundamentează judecata artistică, iar modernismul și apoi postmodernismul au impus grile de lectură a artei care evită valori fictive precum „talentul”. „Arta nu este identică cu arta de muzeu și nici nu e reductibilă la succesiunea lineară a capitolelor dezvoltării stilului. Ea este mai curând o capacitate – proprie numai omului – prin care aceasta are posibilitatea de a-și însuși lumea și de a se orienta în fața ei în cele mai diverse feluri. Cuprinderea exclusiv estetică a universului este numai una dintre posibilități.”⁷ Teoria artei s-a îmbogățit în anii '70 prin conceptul de artă feministă, folosit prima dată de artista Judy Chicago. Folosind acest filtru teoretic, arta Ninei Arbore se decodifică dintr-o perspectivă nouă, adecvată personalității ei complexe.

Nina Arbore este una dintre artiste profund implicate în mișcarea feministă interbelică. Spre deosebire de colegile ei de breaslă, adeptele unui feminism liberal și moderat, Cecilia Cuțescu, Olga Greceanu și cumva Milița Petrașcu, Nina Arbore se apropie de o ideologie radicală: feminismul anarhist. Teoria recentă consideră „anarhismul feminist o tautologie”,⁸ întrucât anarhismul militează pentru eliberarea tuturor ființelor vii, inclusiv pentru egalitatea dintre sexe, drept urmare feminismul este o componentă implicită a anarhismului. Abordările anarhiste și mai târziu comuniste și troțkiste ale Ecaterinei Arbore, care au marcat-o inevitabil și pe Nina, erau periferice mișcării feministe autohtone, apropiată mai degrabă de ideologia liberală. Nina Arbore urmărește îndeaproape activitatea „Frontunului Feminin”, a „Uniunii Femeii Muncitoare”, și participă la protestele femeilor organizate de-a lungul anilor. Pe scena artistică, aplicând principiul feminist al solidarității de gen, este membră fondatoare a „Asociației artistelor pictore și sculptore”, ce avea să organizeze în perioada interbelică adevărate Saloane feminine. Remarcă greutatea tinerelor artiste de a-și prezenta lucrările, fiind mult mai greu acceptate decât bărbații în expozițiile colective ale momentului, organizarea expozițiilor personale fiind mult mai costisitoare. Abordarea se bazează pe experiența personală din 1914,

Pagina alăturată

25. Portret de femeie, [1925–1927]
Ulei pe carton, 71.2 x 61.4 cm
Semnat stânga jos cu negru:
Nina Arbore
MNAR, GARM, Inv. 1751

6

Nina Arbore într-un interviu acordat lui Ionel Jianu „De vorbă cu d-na Nina Arbore despre femeile pictore”, în *Rampa*, 23 decembrie 1923.

7

8

Werner Hofmann, *Fundamentele artei moderne*, p. 40-41. Heredia, Marta Iniguez, „History and Actuality of Anarcha-Feminism: Lessons from Spain”, în *Lilith: A Feminist History Journal*, vol 7, 2007.



Nina Ouboce

când a fost refuzată de „Societatea Tinerimea Artistică„. Gruparea a fost înființată din lipsă de alternative pentru femei, ca o acțiune de solidaritate pe criterii de gen, fără să revendice însă afilierea la mișcarea feministă.

Nina Arbore a deschis prima expoziție personală în 1921, la Sala Mozart. Trecuseră nouă ani de la debutul din 1912 de la Salonul Oficial, timp în care a fost prezentă pe scena artistică prin câteva participări la Salonul Oficial sau la expozițiile „Societății Tinerimea Artistică„. Elena Mateescu observă în studiul publicat în SCIA că expoziția sa din 1921 fost bine receptată de presă, unele articole menționând cu această ocazie prezența Ninei Arbore, după 1918, în expozițiile mobile din Rusia. Este probabil ca Nina să fi călătorit, împreună cu Ecaterina Arbore, în Rusia, imediat după revoluția bolșevică. Rusia sovietică, în ciuda multor neajunsuri, în perioada 1917–1921 traversează o perioadă de maximă eferescență culturală, ani în care avangardismul își scrie printre ultimele pagini, iar orașele se umple de muzee ce etalează capodoperele istoriei artei universale. Elena Mateescu conchide că „prin filieră rusă, Nina Arbore pare să-și fi îmborsărit în mod indirect contactul mai vechi cu pictura franceză și germană,⁹. Este cert că în această perioadă Nina Arbore și-a consolidat tehnica picturii și și-a rafinat stilul personal, tribut ar unor experimente moderniste occidentale. Totodată, în Rusia, Nina Arbore și-a radicalizat convingerile politice, pe care le exprimă tot mai vehement în grafica militanță. Publică în special în *Cuvântul liber* schițe, desene elaborate, gravuri în lemn sau metal, în care ridică adesea problema situației politice a femeii române, a precarității în care trăiesc multe femei lucrătoare, a condițiilor nefavorabile de muncă etc. „Nina Arbore s-a consacrat prin noul d-sale gen al desenului social. Linia pictoricească în această manifestare e aceea a suferinței, a tragediei subiectului. O linie care suferă la fel, o linie care înduioșează. Prin această sensibilitate a artistului participă la imensa durere a personajilor lui și pledează pentru această suferință devenită comună.”¹⁰

Dacă în grafică poate fi urmărit un discurs clar influențat de militantismul anarhist, pictura se oprește la experiențe personale și universul familial. Privind retrospectiv, cu experiența adăugată a lecturilor feministe, considerăm referințele autobiografice esențiale în pictura

Nonei Arbore. În pictură, Nina Arbore realizează un jurnal vizual introspectiv, pe care refuză să-l idealizeze, încărcându-l mai degrabă cu tensiuni expresioniste care indică drame interioare puternice. Procesul ei artistic, este „o-punere-în-operă-a-adevărului„, cel mai intim și sensibil. Este o artă feministă *avant la lettre*, distinctă între modernismele interbelice.

Nina Arbore are parte de recunoașterea și admirația comunității profesionale. După prima expoziție personală din 1921, până la sfârșitul vieții, este o prezență activă și dinamică pe scena artistică națională și internațională. Consacrarea o cunoaște după organizarea expoziției de la New York, alături de Olga Greceanu în 1923. Este premiată pentru participarea la expoziția internațională de la Barcelona (1929) și remarcată în contextul expoziției futuriste de la Roma (1933). În țară este prezentă pe simezele expozițiilor de grup ale „Asociației artistelor pictore și sculptore„, precum și la „Arta Nouă„, „Arta română„, „Grupul Nostru„, „Societatea de Belle Arte din Basarabia„. Una dintre reușitele momentului este participarea la expoziția organizată de revista *Contimporanul*, din 1924.

După moartea tatălui (1933) și a surorii (1937) Nina Arbore se îndreaptă spre pictura bisericească. „În a doua parte a deceniului patru al secolului trecut, se petrece o anume reorientare a muncii artistei către decorația parietală (tempera, frescă, mozaic), cores-punzătoare pe cât se pare și unei conversiuni religioase.”¹¹ Își schimbă modul de viață, regăsindu-se din depresia provocată de moartea rudelor apropiate în misticism. Pictază bisericile Sf. Împărați Constantin și Elena din Constanța și Sfântul Ilie Tesviteanul din Sinaia, scriind o pagină importantă în istoria picturii murale ortodoxe din România. Moartea prematură, din 1942, vine după o perioadă istovitoare, în care bolnavă fiind, i-a slăbit vederea și nu a mai putut să picteze. A lăsat în urmă o operă matură, construită cu „măreție și seriozitate clasică„, care astăzi este o mărturie a luptei pentru egalitate de gen pe scena artistică și în societate. În arta Nonei Arbore există conștiința feministă, care contrazice mitologia ce oferă artistului un statut privilegiat folosind aprecieri subiective și goale de conținut, precum binomul „sensibilitate feminină/putere masculină„.

Pagina alăturată

Portret de femeie cu câine

[1923–1928]

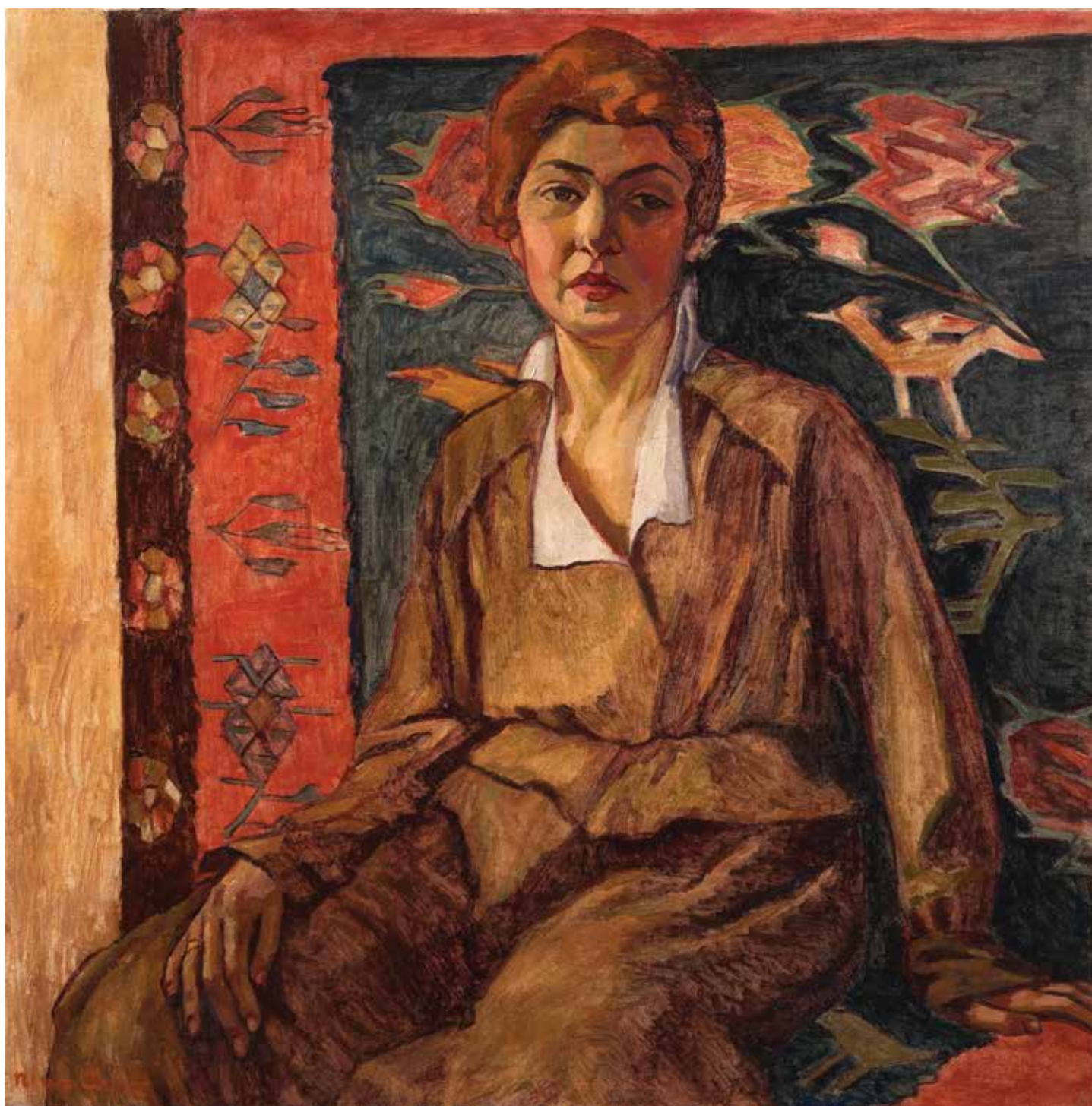
Ulei pe pânză, 100 x 73 cm

Semnat stânga jos cu albastru:

Nina Arbore

MNAR, GARM, Inv. 73.895/8493





Scriitoarea Ștefania Zotoviceanu Rusu, [1928–1929]
 Ulei pe pânză, 79.5 x 78 cm
 Semnat stânga jos cu roșu: *Nina Arbore*
 MNAR, GARM, Inv. 76.079/9009

Pagina alăturată

Autoportret, [1920–1925]
 Ulei pe pânză, 81.5 x 65.3 cm
 Semnat stânga jos cu negru: *Nina Arbore*
 Muzeul Municipiului București, Inv. 62







Stânga sus

Portret de bătrână, 1935
Acvaforțe și acvatintă în sepia, 21.8 x 18 cm
Tiraj 1-15, nr. 1
Semnat și datat sub cadru în creion: *Nina Arbore*, 1935
MNAR, Cabinetul de desene și gravuri, Inv. 6642/22192



Dreapta sus

Peisaj cu maici, [1936-1940]
Acvaforțe, 21.8 x 18 cm
Tiraj 1-20, nr. 4
Semnat, gravat, stânga jos: *N. Arbore*
Semnat dreapta, sub cadru, în creion: *Nina Arbore*
MNAR, Cabinetul de desene și gravuri, Inv. 55999/21221

Dreapta jos

Iudita Lieblich, [1930-1933]
Cărbune pe hârtie, 37 x 29.1 cm
Semnat dreapta jos: *Nina Arbore*
MNAR, MCA, Colecția Dr. Sandu Lieblich, Inv. 89749

Pagina alăturată

Grădina pictoriței iarna, [1925-1927]
Acuarela și urme de creion, 31 x 22.5 cm
MNAR, Cabinetul de desene și gravuri, Inv. 66423/8734



Olga Greceanu

n. **Olga de Skrzyszewski/Șeșefski**, Mănăstirea Nămăești, jud. Argeș, 1890 – București, 1969

de **Valentina Iancu**

Din inițiativa Olgăi Greceanu a fost înființată în 1914 la București prima asociație a artiștilor active pe scena locală, care s-a concretizat și într-o expoziție, un prim Salon feminin. Proaspăt întoarsă de la studii din Belgia, „văzând că e încă liniște și sperând că tot așa va fi, mi-a dat în gând ceva. Să ne întrunim toate femeile pictore din București și să facem o expoziție acum, la Ateneu, care urma să se repete anual. Dar nu cunoșteam pe nimeni [...]”

Olga Greceanu s-a născut pe 4/17 august 1890 la Mănăstirea Nămăești. Provine dintr-o familie nobiliară mixtă, cu rădăcini poloneze, germane și românești. Anna Skrzyszewski (Höhn-Mencikoff), rămasă la 30 de ani văduvă cu trei copii, deschide un liceu – Institutul Șeșefski¹ – din care își va întreține familia. Olga va studia 6 ani în liceul condus de mama sa, apoi se îndreaptă spre Liège, pentru studii universitare. Optează pentru chimie pe care o abandonează după un an, considerând că a fost un semn să aleagă chimia care nu o atrage, deoarece în acest context și-a întâlnit partenerul de viață. Se înscrie la Académie royale des beaux-arts de Liège, inițial la pictură de șevalet, pe care o abandonează în favoarea picturii murale. Sudiază cu Émile Berchmans (1867–1947), despre care își amintește că a încercat să insufle elevilor gustul pentru decorativismul specific Belle Époque. Imediat după 1914, din cauza războiului, este nevoită să revină la București.

Devine sufletul mișcării artistice de femei și preocupată, după cum spune în interviuri și în autobiografia rămasă deocamdată în manuscris, de mișcarea pentru emanciparea femeii în general. Cu foarte puțin timp înaintea războiului

lui reușește cu ajutorul Ceciliei Cuțescu Storck să mobilizeze o primă expoziție a artiștilor prezente pe scena bucureșteană. „Era Maria Ciurdea Steuer (făcuse școala la München), Merica Râmnicănu, Lucia Demetriad Bălăcescu, Risa Kraid, Rodica Maniu, Niculina Delavrancea Duna, [dna.] Holban Peters, Lore Maisus Goilav, Marie Pillat (iscălea Brateș) și multe altele pe care le-am mai uitat. Expoziția a avut mare succes și a fost cât se poate de plăcută”² își amintește Olga Greceanu peste ani. Prima ei expoziție care ar putea fi echivalată unei personale are loc în 1918, la Iași. Refugiată împreună cu familia în perioada războiului, Olga Greceanu devine în scurt timp cunoscută de comunitatea artistică locală. I se propune să expună alături de doi sculptori de importanță locală, iar mai târziu nota în memorii că „din 25 de lucrări am rămas cu 7”³. Este o perioadă de căutări stilistice în care experimentează în compoziția realistă nenumărate idei ale curentelor moderniste.

Imediat după război se întoarce în Belgia să-și definitiveze studiile, apoi merge în Franța. Parisul anilor 1919–1920 este definit printr-o eferescență culturală uluitoare, este locul care adună cei mai interesanți artiști, mulți dintre ei adepți ai unor idei novatoare care dau naștere momentelor de vârf ale avangardei europene interbelice. La Paris, Olga Greceanu este prietenă cu Milița Petrașcu, Sonia și Robert Delaunay prin intermediul cărora intră în contact cu ideile avangardei. Experiența pariziană este puternică: „m-am simțit schimbată, transformată, cu noi păreri”⁴. Revine în 1922 cu o expoziție care apropie noile căutări moderniste într-o sinteză perso-

Pagina alăturată

Nud cu sticlă, 1928

Ulei pe pânză, 100 x 70 cm
Semnat și datat stânga jos cu
negru: *Olga Greceanu/1928*
Colecția familiei

1

Olga Greceanu, *Auto-biografia pictorei Olga Greceanu*, CNSAS, Fond Operativ Greceanu Olga, Dosar Nr. I 235176, fila 176.

2

Eadem, p. 12.

3

Eadem, p. 13.

4

Eadem, p. 14.



nală. Compoziția este în esență decorativă și rezolvată într-un limbaj cubist sistetic. Nicolae Tonitza face niște remarci acide nejustificate pe marginea acestor compoziții: „Olga Greceanu se menține – cu o încăpățănare stranie pentru un talent așa frumos – într-o manieră bastardă care balansează între vitrai și cubism”⁵. Tonitza nu înțelege demersul plastic al Olgăi Greceanu, face însă o remarcă esențială: alături de o sinteză a unor elemente vizuale moderniste, derivate în special din cubism sunt incluse și referințe vizuale la vitraliile medievale. Practica artistică a Olgăi Greceanu folosește principiile citaționismului, adus în discuție recent de teoria contemporană a artei. „Appropriation art”, sintagmă pe care totdeauna am tradus-o automat prin inexistentul „citaționism” în defavoarea *mot à-mot*-ul „arta însușirii”, se referă la acele lucrări de artă în realizarea cărora sunt incluse obiecte deja existente sau imagini ale acestora (inclusiv artistice).

Artista s-a bucurat de o ascensiune rapidă în prima jumătate a anilor '20: participă la multe dintre expozițiile de grup importante ale momentului, iar prezențele ei expoziționale sunt consemnate cel mai adesea pozitiv în presa vremii. În 1923 expune la New York, alături de Nina Arbore și sculptorul american Jo Davidson (1883–1952), revenind pe simezele americane în cadrul expoziției internaționale organizată în 1939.

Expresia plastică a Olgăi Greceanu este marcată de aceste căutări aparent divergente: forma avangardistă și referințele vizuale sau dialogul cu arta medievală românească. Este o tendință comună multor artiști europeni, care a evoluat în paralel cu mișcările de avangardă. Atitudinea generală este recuperatoare și nostalgică, ceea ce pentru revoluționarii avangardiști poate apărea drept desuet. Integrarea obiectului cu semnificații rituale în artă este o constantă a modernității. „El [artistul] a dat naștere, în cele din urmă, limbajului artistic medieval. (...) Transformarea nu este câtuși de puțin spectaculoasă și bruscă. Ea se instaurază pas cu pas”⁶.

De la câteva sugestii care trimit la compoziția vitraliului Olga Greceanu evoluează în perioada interbelică spre o pictură de factură ortodoxistă, rezolvată în cheie modernistă. Personalitatea artistei pare să-și atingă maxi-

mul entuziam creator în pictura sa religioasă. După o călătorie la Ierusalim biografia ei ia o turnură drastică, misticismul devine o componentă definitorie a artei și existenței sale. Face în această perioadă o pictură completă, încărcată de emoția sacrului revelat și trăit cu multă intensitate. Olga Greceanu considera arta mistică forma supremă a expresiei artistice și este preocupată să redea sentimentul divin într-un limbaj plastic desprins de clișeele contemporanilor despre frumusețe. Este atrasă de tehnica frescei, pe care o studiază în profunzime, în 1935 publicând volumul *Compoziția murală. Legea și tehnica ei*, și o practică de-a lungul anilor cu multă dedicare și pasiune. „Mai mult decât alți pictori cu interes pentru decorația murală, Olga Greceanu va reuși să lase câteva lucrări simptomatice pentru gustul epocii, fie că este vorba de frescele de la Facultatea de Arhitectură, Primăria de la Banu Manta, Cula de la Măldărăști sau cele care decorează clădirea Institutului de Istorie Nicolae Iorga”⁷.

De la jumătatea anilor '30 Olga Greceanu se retrage tot mai mult în propria spiritualitate. Este prezentă pe simezele expozițiilor cu lucrări care răspund căutărilor tradiționaliste ale epocii. Picturile ei cu tematică religioasă, care ocupă locul cel mai important din creația sa, sunt rezolvări de șevalet ale iconografiei sacre, redată în maniera picturii bizantine. Aplică stilul frescei tuturor compozițiilor pe care le realizează, indiferent de tematica naționalistă pe care o abordează. Preocuparea artistei pentru ortodoxism merge atât de departe încât în volumul publicat în 1938, *Specificul național în pictură*, deconstruiește orice alt demers tradiționalist considerând că expresia supremă a artei plastice este pictura religioasă. Olga Greceanu este convinsă de faptul că: „sensibilitatea noastră, a poporului român, s-a dezvoltat pe o scară mistică; s-a dezvoltat în legătură cu prima instituție de cultură: Biserica. (...) putem noi porni spre o artă, un stil și o credință estetică, în afară de ortodoxism, singurul element constructiv statornic al specificului românesc?”⁸ Olga Greceanu este un caz singular în pictura românească. Fără doar și poate convinsă de trăirea credinței creștin ortodoxe prin artă, se retrage într-o viață interioară amplă, izolându-se de lumea exterioară. Deși adepta unui discurs care pare desprins direct din ideologia fascistă, lumea Olgăi Greceanu

Pagina alăturată

Compoziție decorativă cu patru femei, [1920–1925]
Acuarelă și pastel, 69.7 x 49.2 cm
Semnat dreapta jos cu negru:
Olga Greceanu
Verso: ștampila *Al Saint Georges*
MNAR, Cabinetul de desene și gravuri, Inv. 32186/7591



este construită la o distanță esențială și semnificativă de extremismele epocii. Pentru Olga Greceanu tradiționalismul ortodoxist este un mod de viață. O bună parte din acest patrimoniu s-a pierdut: atelierul a fost bombardat în aprilie 1944, iar în perioada comunistă multe dintre frescele ei sunt acoperite.

După război o regăsim în situația de a cocheta cu intrarea într-un partid politic, Frontul Creștin, despre care dosarul informativ al Olgăi Greceanu păstrează următoarea notă: „Olga Greceanu, căsătorită cu inginerul Greceanu din strada Frumoasă 49, membră a comitetului de inițiativă al partidului Frontul Creștin, actualmente a cerut prin Ministerul Afacerilor Externe demisia din această formație, deoarece soțul nu admite ca soția sa să se ocupe de politică”⁹. Aceeași filă menționează că nu a făcut politică înainte de 1946. Încă din primii ani ai comunismului, după experiența traumatică a dictaturilor legionare și antonesciene, „gândirismul” pictural al Olgăi Greceanu este privit cu suspiciune. Din exterior pare un abuz de spiritualitate consumat într-o pictură reușită compozițional, însă anacronică tematic. Încă din primii ani ai comunismului, după experiența traumatică a dictaturilor legionare și antonesciene, „gândirismul” pictural al Olgăi Greceanu este privit cu suspiciune. Din exterior pare un abuz de spiritualitate consumat într-o pictură reușită compozițional, însă anacronică tematic.

A participat la întâlnirile grupului „Rugul Aprins” de la Biserica Antim. Foarte mulți participanți sunt legionari din vechiul club Axa, preocupați mai degrabă de spiritualitate decât de politică. O distincție irelevantă în acei ani, majoritatea membrilor grupului sfârșind în pușcăriile comuniste. Olga Greceanu a scăpat, datorită protecției Patriarhului¹⁰. Biografia ei apropie adesea personaje sau personalități de o cultură excepțională, cu moralitate îndoielnică însă, care au contribuit sau susținut ideile nazisto-fascisto-legionare ce au dat naționalismului o componentă criminală. În ce măsură a cunoscut sau urmărit Olga Greceanu părțile negre ale istoriei contemporane ei, nu cunoaștem. Este cert că motivațiile ei spirituale depășesc sfera politică, vin dintr-o puternică trăire metafizică, inutil de aprofundat acum.

Olga Greceanu este o personalitate distinctă a picturii românești, un om de cultură format pe modelul enciclopedist și un reper al feminismului artistic românesc. Biografa și prietena artistei, Adina Nanu, spune adesea că Olga a fost marginalizată pentru că „a pictat prea multe biserici.”¹¹



Tărăncuță, [1935–1938]
Poliță de șifonier, 89 x 24 cm
Semnat dreapta jos cu negru:
Olga Greceanu
Colecția familiei

Pagina alăturată

Maternitate, 1934
Ulei pe carton, 67.5 x 44 cm
Semnat și datat dreapta jos cu
albastru: *Greceanu/1934*
Colecția familiei

⁹ Prefectura Poliția Capitalei, Brigada a II-a Siguranță, CNSAS, Fond Operativ Greceanu Olga, Dosar Nr. I 235176, fila 130.

¹⁰ Cornelia Pillat în emisiunea *Rezistența prin cultură*, un serial despre evaziuni spirituale în vremea comunismului românesc, la TVR2.

¹¹ Adina Nanu în emisiunea *Rezistența prin cultură* din 25.04.2014.



Lăutarii, [1938–1940]

Ulei pe pânză nepreparată, 180 x 159 cm

Semnat dreapta jos cu negru: *Olga Greceanu*

Colecția familiei



Pagina alăturată

Portret N. Greceanu, [1935–1938]

Ulei pe pânză, 103 x 66 cm

Semnat stânga jos cu negru: *Olga Greceanu*

Colecția familiei





Pescarul, [1930–1935]
 Ulei pe poliță de șifonier, 82 x 43 cm
 Semnat dreapta jos cu alb: *O. Greceanu*
 Colecția familiei



Doamna cu mătânii albastre, [1927–1929]
 Ulei pe carton, 76 x 66 cm
 Colecția familiei

Pagina alăturată

Femeie cu harpă, [1925–1928]
 Ulei pe carton, 103 x 72 cm
 Colecția familiei



Nud în interior, [1920–1922]
Ulei pe pânză, 95 x 80 cm
Semnat dreapta jos cu albastru: *O. Greceanu*
MNAR, GARM, Inv. 1648



Pagina alăturată

Pescari, [1930–1935]
Ulei pe pânză, 130 x 85 cm
Semnat dreapta jos cu gri: *O. Greceanu*
Colecția familiei



Rodica Maniu

București, 1890–1958

de **Monica Enache**

Rodica Maniu s-a născut într-o familie de intelectuali ardeleni, apropiată de mediul cultural-artistic al epocii. În 1905, încurajată de tatăl său, Grigore Maniu, profesor de drept și avocat, prieten cu scriitorul Barbu Delavrancea (1858–1918), începe să ia lecții de pictură cu Nicolae Vermont, ales la recomandarea lui Grigorescu. Continuă să-și însușească elemente de limbaj plastic de la mentorul său până la terminarea liceului, în 1908. În 1909, pleacă la studii în capitala Franței, unde frecventează Academia Julian și La Grande Chaumière, ca elevă a lui Lucien Simon, Charles Cottet (1863–1925) și René Menard (1861–1930), figuri proeminente ale peisajului artistic parizian.

Împreună cu André Dauchez (1870–1948), Charles Cottet și Lucien Simon pun bazele grupului „Bande noire”, mișcare artistică ce va promova o continuare a realismului în tonuri sumbre al lui Courbet. Acest mediu, impregnat de entuziasmul tinerilor pictori care doreau înnoirea limbajului plastic, are un impact benefic asupra formării artistei. Întâlnirea cu Charles Cottet își va pune amprenta asupra evoluției sale ulterioare, familiarizând-o cu ineditele propuneri plastice ale grupului „Bande noire”.

Se confruntă pentru prima dată cu publicul expunând în același an (1910) două lucrări la Salonul Independenților de la Paris și, respectiv, la Salonul de toamnă al „Tinerimii Artistice” de la București, bucurându-se de un real succes în rândul criticii de specialitate. Își afirmă chiar de la început de drum preocuparea pentru tematica rustică, pentru figura umană integrată în peisaj și pentru construcția compoziției prin culoare.

În 1913, dorind să-și diversifice educația artistică, pleacă la studii la München, unde participă la Expoziția internațională de artă de la Glaspalast cu o lucrare inspirată din viața satului românesc. În aceeași expoziție erau prezenți Charles Cottet și Lucien Simon, ambii cu câte două lucrări. Participă la numeroase expoziții, în țară și în străinătate: Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts (Paris, 1913, 1920, 1921), expozițiile societății „Tinerimea Artistică” (București, 1913–1916, 1919), „Expoziția artistelor pictore” (București, 1916). Această bogată activitate expozițională pune în evidență etapele parcurse de artistă în procesul definirii mijloacelor de expresie proprii sensibilității sale.

În 1920 călătorește în Bretania. Interesul artistei pentru exploatarea culorii, a bogăției ei interioare, este dublat de preocupările pentru compoziție, preluate de la maestrul său. Forța ritmică indusă de negrul folosit fără teamă, atât ca linie, cât și ca pată, dovedește o lecție bine însușită de la acesta. Este atrasă de peisaj și pictura în plein-air, acordând importanță observației atente a motivului. Întreaga sa operă relevă totodată influența impresionismului, decelabilă în libertatea manifestată în folosirea culorii, în consemnarea pe pânză a impresiei, a vibrației luminii.

Creațiile din această perioadă includ aproape întotdeauna figura umană. Predomină subiectele alese din viața țăranilor (ciclul spălătoarelor, vezi cat. 43, 44), surprinse în plină activitate, cel mai adesea în grupuri construite prin câteva tușe expresive. Personajul feminin ocupă de altfel un loc important în creația sa, fie că este vorba de compoziții, pretexte pentru

Pagina alăturată

Femei la râu, [1918–1920]
Ulei pe pânză, 133 x 68 cm
Semnat dreapta jos cu brun:
R. Maniu
MNAR, GARM, Inv. 2772



experimente cromatice, fie de portrete (*Bătrână din Finistere*, cat. 46), reprezentări picturale ce se concentrează pe redarea expresivității figurii și transpunerea trăirilor sufletești. Desenul este eliminat aproape în întregime, direcțiile compoziționale și siluetele personajelor fiind definite doar prin pete de culoare, aplicate cu dezinvoltură. Lumina joacă un rol important în structurarea întregului, fiind un mijloc de construire a planurilor, a perspectivei și un element important în crearea impresiei de dinamism. Toate acestea își au originea în suflul novator al artei lui Grigorescu, pe care a cunoscut-o prin intermediul lui Nicolae Vermont.

În 1923, Rodica Maniu se căsătorește cu pictorul Samuel Mützner (1884–1959), apreciat pentru peisajele pointiliste realizate la Giverny, între 1908–1910, de care va rămâne legată spiritual și afectiv tot restul vieții. Călătorește și lucrează împreună cu Mützner la Balcic, unde revine succesiv, la Caliacra, în Corsica (1929)

și în Orientul Apropiat (1930), realizând uleiuri și acuarele care surprind atmosfera și specificul locurilor. În același timp, își continuă intens activitatea expozițională. Participă la Bienala de la Veneția (1924, 1942, 1954), „Expoziția de artă românească veche și modernă”, Paris (1925), Salonul oficial, București (1925–1927, 1939, 1944, 1945), expoziția societății „Tinerimea Artistică”, București (1926, 1933, 1934), Expoziția internațională de la Barcelona (1929), Expoziția internațională de la Paris (1937), Expoziția internațională de la New York (1937); deschide de asemenea numeroase expoziții personale în țară.

Rodica Maniu a fost și o foarte apreciată acuarelistă, tehnică pe care o prefera uleiului, pentru rapiditatea și spontaneitatea pe care o reclamă, în acord cu temperamentul său. Preferința pentru această tehnică este vizibilă și în uleiurile artistei, în modul în care suprapune straturile de culoare, în tușa largă, energică.

Spălătorese, 1918
Ulei pe pânză, 65 x 90 cm
Semnat dr. jos de două ori:
cu negru: R. Maniu
cu brun: R. Maniu 1918.
MNAR, GARM, Inv. 6008





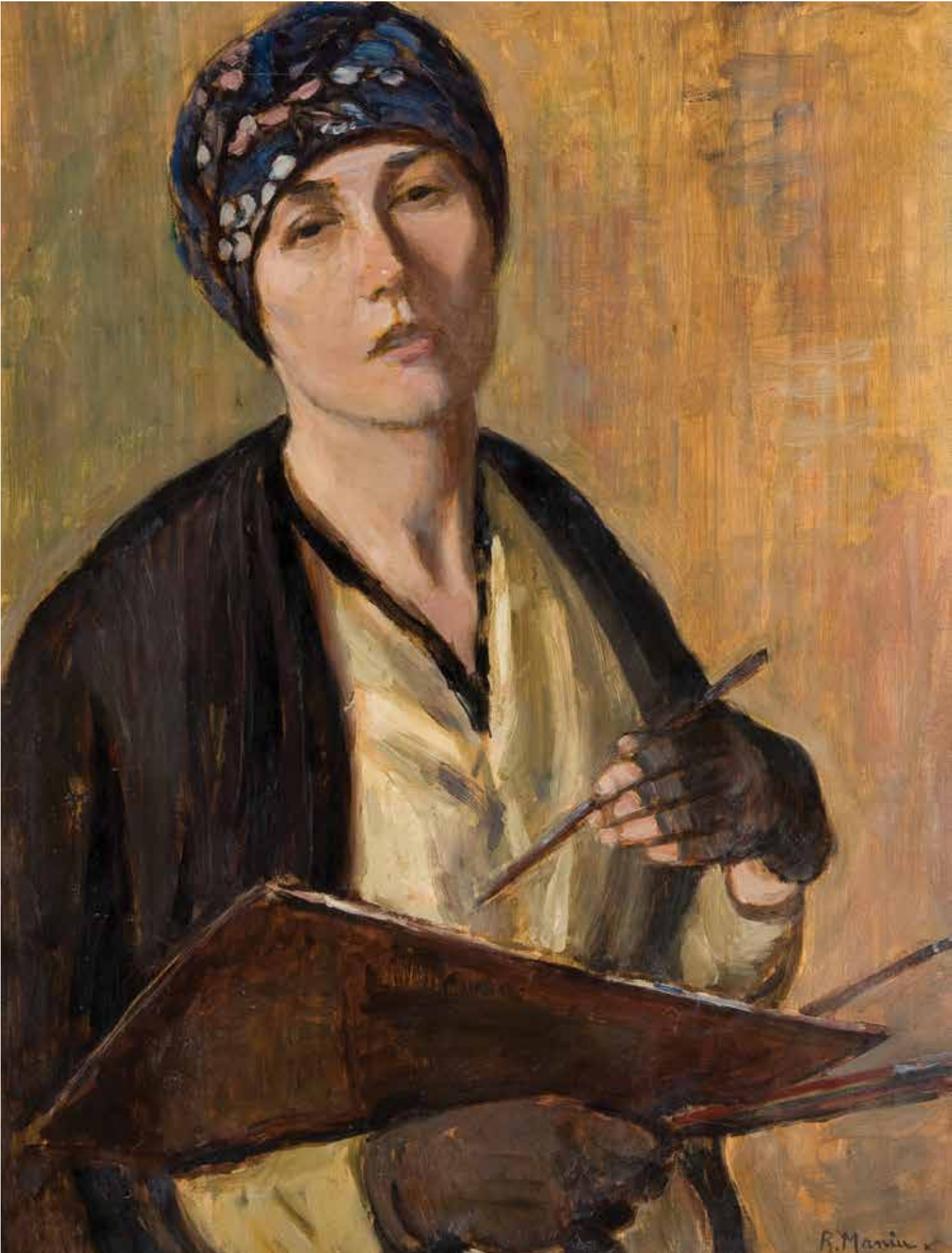
Femei la vie, [1918–1920]
Ulei pe pânză, 133 x 68 cm
Semnat stg. jos cu brun: *R. Maniu*
MNAR, GARM, Inv. 2773

Mama artei, [1920–1926]
Ulei pe placaj, 46 x 40.2 cm
Semnat dreapta spre centru cu negru: *R. Maniu*
MNAR, GARM, Inv. 6017



Pagina alăturată

Autoportret, [1920–1926]
Ulei pe carton, 60 x 43.5 cm
Semnat dreapta jos cu negru: *R. Maniu*.
MNAR, GARM, Inv. 6009



Bătrână din Finistere, 1920
Ulei pe carton, 66 x 51.4 cm
Semnat și datat dreapta jos cu roșu: *R Maniu 1920*
MNAR, GARM, Inv. 67475/6942



Pagina alăturată

Mamă cu copil, [1930–1935]
Ulei pe lemn, 65.5 x 50 cm
Semnat dreapta sus cu negru: *R. Maniu.*
MNAR, GARM, Inv. 6010



Merica Râmniceanu

n. **Maria Râmniceanu**, Bârlad, 1900 – București, 1972

de **Valentina Iancu**

Pictor, grafician și restaurator de pictură murală, Merica Râmniceanu a activat în mediile artistice moderniste din Bucureștiul interbelic.

Viitoarea artistă și-a început formația profesională la Școala de Arte Frumoase din București, îndreptându-se apoi spre Paris. În capitala artelor Merica studiază la Academia liberă din Montparnasse, cu artistul elvețian Rodolphe-Theophile Bosshard (1889–1960). Merica Râmniceanu recurge la soluții cubiste, fiind interesată de valorificarea unei semiotici subtile. Încearcă să consolideze sugestia trecătoare a realității prin forme construite concentrat și riguros. Creația sa evoluează pe coordonatele idealurilor noului val de realism al anilor 1930.

În 1924, artista revine la București. Între 1924 și 1945 participă la majoritatea expozițiilor Salonului Oficial de pictură și grafică din București, expune la Salonul de Toamnă de la Paris, participă la expozițiile grupărilor de avangardă, a căror membră fondatoare a fost: Arta Nouă, Criterion, Grupul plastic 1934. Participările la expozițiile „femeilor pictore și sculptore” (1925, 1926) o aduc în atenția criticii și colecționarilor. Deși un creator inventiv și activ, Merica Râmniceanu rămâne o prezență discretă în peisajul artei românești moderne. După cel de-al Doilea Război Mondial artista se retrage din viața publică, dedicându-se restaurării picturii murale.

Motivele acestei decizii, care au plasat arta sa într-un con de umbră după război, sunt necunoscute.

Repertoriul tematic al Mericăi Râmniceanu este restrâns, artista a pictat cu predilecție nuduri, naturi statice și peisaje (în special din călătorii). Puținele lucrări cunoscute până astăzi se remarcă prin excepționala rigoare compozițională. Viața și activitatea Mericăi Râmniceanu sunt încă, din păcate, imposibil de documentat în profunzime.

Pagina alăturată

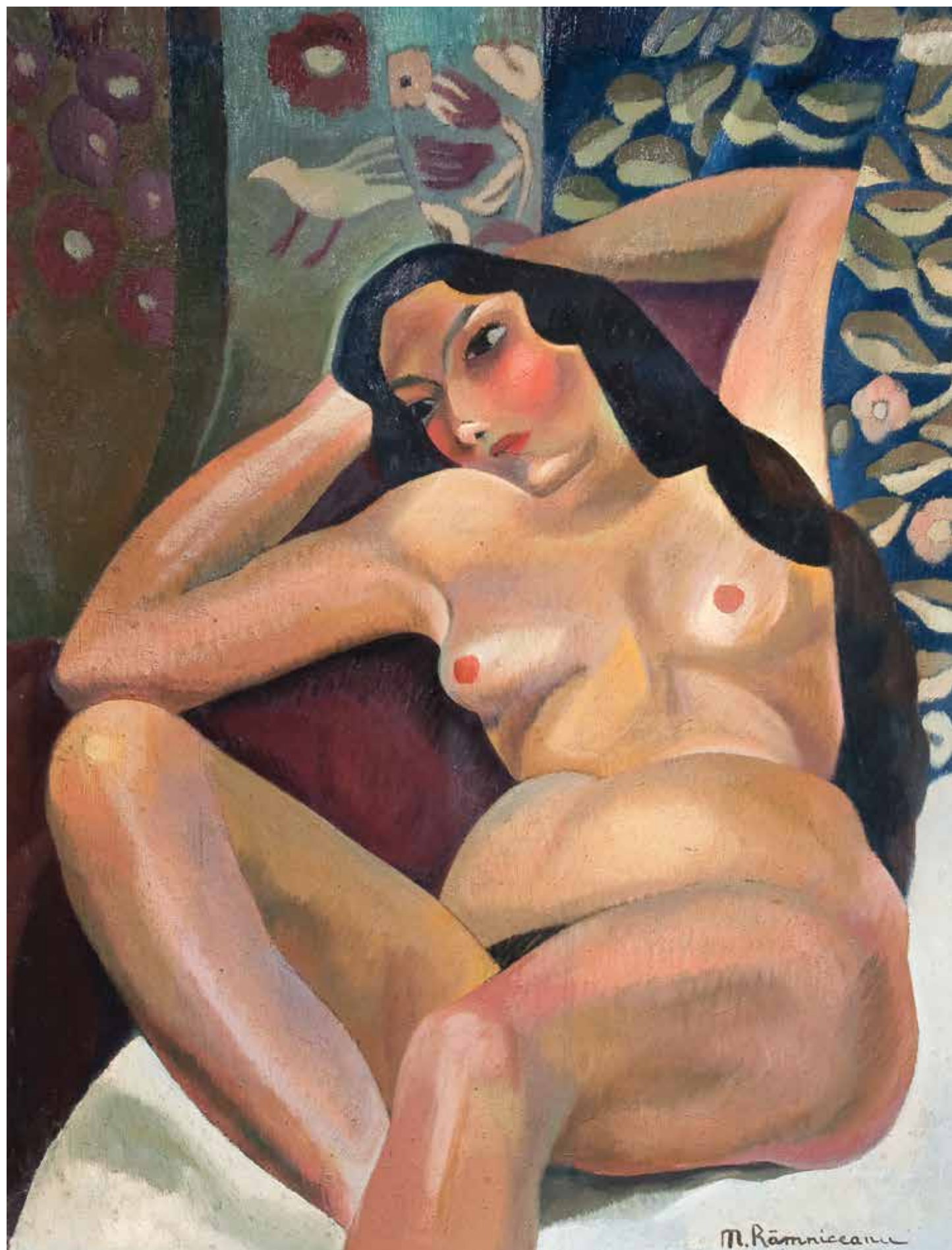
Nud, [1926]

Ulei pe carton, 70.5 x 54 cm

Semnat dreapta jos cu negru:

m. Râmniceanu

MNAR, GARM, Inv. 83.826/9385

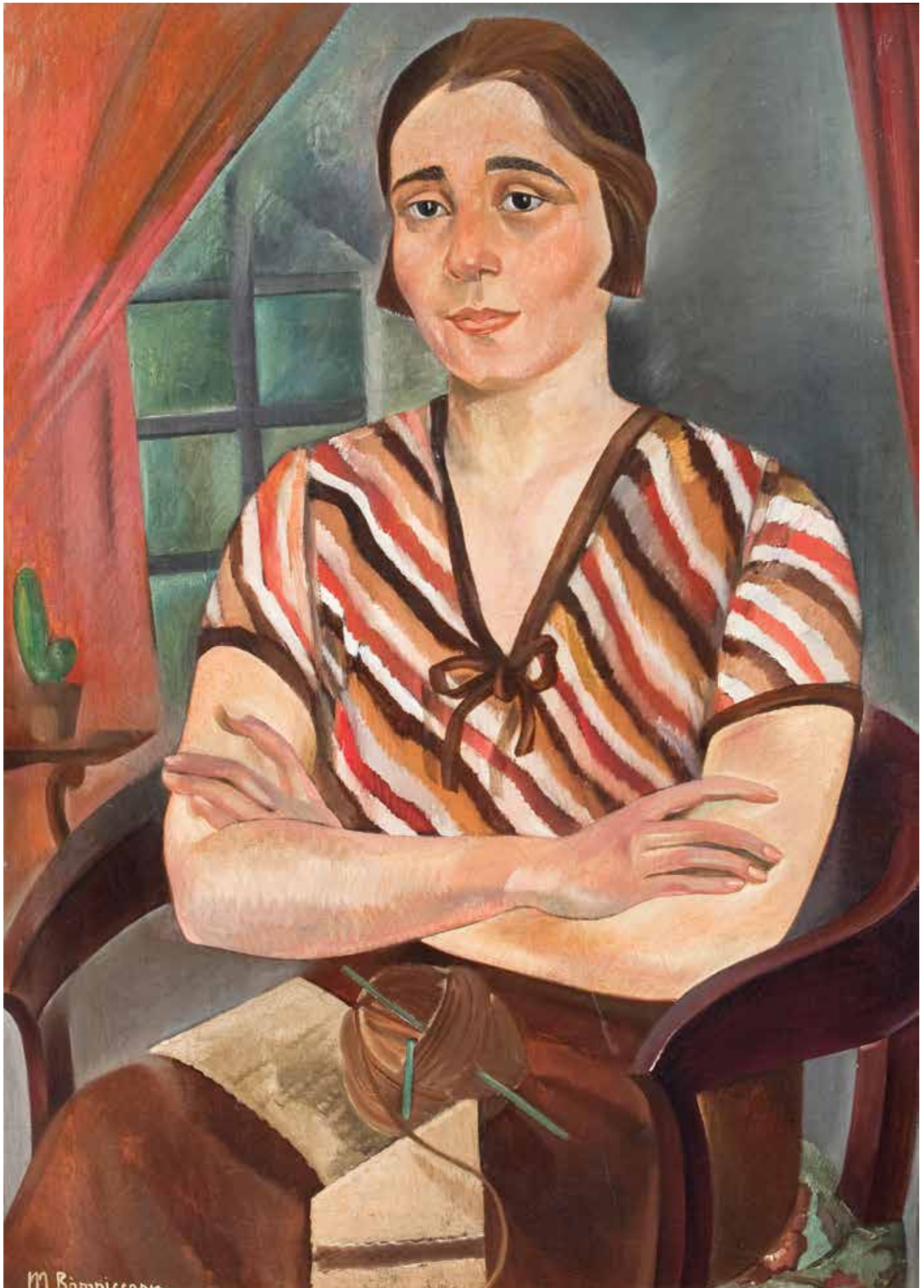


Crini, [1920–1924]
 Ulei pe carton, 70.7 x 58.5 cm
 Semnat dreapta jos cu negru: *m. Râmniceanu*
 MMB, Inv. 905



Pagina alăturată

Sora artistei, [1926–1928]
 Ulei pe pânză, 92 x 64.5 cm
 Semnat stânga jos cu ocru: *m. Râmniceanu*
 MNAR, GARM, Inv. 84.481/9462



Baroneasă, [1930–1935]
 Ulei pe carton, 56.2 x 49 cm
 Semnat stânga jos cu negru: *m. Râmniceanu*
 MMB, Inv. 733



Pagina alăturată

Nud, [1920-1924]
 Ulei pe pânză, 54.5 x 43 cm
 Semnat dreapta jos cu brun: *m. Râmniceanu*
 MNAR, GARM, Inv. 84482/9463



55. Natură moartă cu flori, [1938–1942]

Frescă, 71 x 52 cm

Semnat dreapta jos: *m. Râmniceanu*

MNAR, GARM, Inv. 1384/1032



Pagina alăturată

Natură moartă cu flori, [1938–1942]

Frescă, 74 x 50 cm

Semnat dreapta jos: *m. Râmniceanu*

MNAR, GARM, Inv. 1385/5443



Nadia Grossman Bulighin

Basarabia, 1891 – Câmpulung, 1930

de **Valentina Iancu**

Samovarul, [1925–1930]
Ulei pe pânză, 65 x 50.5 cm
Semnat dreapta jos cu verde: *N.K.B.*
MNAR, GARM, Inv. 67.354/6912



Pagina alăturată

Femeie în interior, [1925–1930]
Ulei pe carton, 101 x 70.5 cm
Semnat stânga sus cu verde: *Na.B.*
MNAR, GARM, Inv. 95.149/10.308

„A încetat din viață la Câmpulung, în vârstă de 38 de ani, pictorița Nadia Bulighin”, începea Blazian necrologul artistei dispărute prematur. Picturile ei impresionează prin monumentalitate, concizia gravă a desenului și ritmul muzical-dramatic al suprafețelor. Este o personalitate aparte, atipică și misterioasă în arta românească.

Până în prezent nu am reușit să documentez viața personală a Nadiei Bulighin. Conform propriilor mărturii¹ artista a urmat gimnaziul la Pașcani, apoi a urmat la Petrograd² liceul și cursuri private de artă în atelierul ilustratorului Ivan Bilibin (1876–1942).

„Am început să desenez de mult, pe când eram în școala primară. Îndemnul hotărâtor mi l-a dat sora mea” își amintea artista, continuând: „la vârsta de 9 ani am primit cadou niște acuarele. Și atunci am făcut primele compoziții.”³ Perioada în care Nadia Bulighin ajunge să lucreze în atelierul lui Bilibin coincide cu momentul în care acesta se apropie de grupul Miriskusstva. Fondat în 1898 de 5 studenți cu viziuni comune, grupul a fost extins după 1904, devenind treptat o formă independentă de organizare a artei noi. După 1910 mulți avangardiști ruși au

expus alături de aceste cercuri. Bilibin devine președintele grupului.

Nadia Bulighin își începe formația profesională într-un mediu deschis inovației și experimentului, spre care s-a orientat mai târziu, după o scurtă experiență occidentală. „Întâile lucrări de artă realizate în vremea aceea erau foarte academice, numai continuând studiile la Paris, Nadia Bulighin veni în contact cu arta nouă.”⁴ Despre experiența franceză artista spune că a încercat să lucreze ca Émile-René Ménard (1861–1930) sau ca Lucien Simon (1861–1945), dar „era ceva prea discordant pentru spiritual meu”⁵. Spiritul ei se regăsește într-un cubism sintetic, deopotrivă decorativ și monumental.

A debutat în 1924, printr-o participare la Salonul Oficial⁶ de pictură, în 1928 deschizând prima expoziție personală. Ilustrează poveștile reginei Maria și scrierile lui Iorga, cel din urmă facilitându-i o bursă de studii la mănăstirile moldovenești. „De atunci Nadia Bulighin a căpătat un stil decorativ tot mai personal și mai legat de tradiția veche”⁷.

Dispariția prematură, în plin elan creator, a dus inevitabil la dispariția artistei din memoria colectivă. Mărturie a unei personalități creatoare de excepție stau cele câteva lucrări care au supraviețuit timpului, păstrate în colecții publice sau private și o concepție despre viață și artă care confirmă profunzimea artistei: „Când privesc o floare nu plăcerea vizuală mă face să o aștern pe pânză, ci viața pe care o conține, fărâma prin care ea participă la Marele Tot. Filosofia indiană a acestei corespondențe intime între toate părțile naturii domină concepția mea despre viață”⁸.

1 Ionel Jianu, „De vorbă cu Nadia Bulighin” în *Rampa*, anul XIII, 9 martie 1928, pp. 1, 2.
2 Orașul rusesc Sankt Petersburg se numește Petrograd între 1914 și 1924, când își schimbă denumirea în Leningrad. Nadia Bulighin folosește denumirea Petrograd, referindu-se însă la o perioadă anterioară.
3 Ionel Jianu, „De vorbă cu Nadia Bulighin” în *Rampa*, anul XIII, 9 martie 1928, pp. 1, 2.

4 H. Blazian, „Nadia Bulighin” în *Adevărul*, august, 1930.
5 Apud. H. Blazian, Op. cit.
6 Ministerul Artelor, Salonul Oficial 1924, *Nadia Bulighin, Fată de răzeș*, cat. 14.
7 Adrian Maniu, „Cronică plastică” în *Rampa*, 26 februarie 1928, p. 1.
8 Ionel Jianu, Op. cit. p. 2.



Milița Petrașcu

n. **Melania Ojog**, Chișinău, 1892 – București, 1976

de **Monica Enache**

Milița Petrașcu s-a născut la Chișinău, tatăl Nicolae Ojog, de origine albaneză și mama Varvara Ojoga, născută Ghelețchi, de origine română. Este atrasă de modelaj din timpul copilăriei – „faceam statuete și măști din lut, omuleți cărora le puneam dinți de scoici”¹. Realizează la 15 ani, la Frăsinești², pe malul Prutului, locul unde și-a petrecut copilăria, portretul bunicului său matern de care era foarte atașată; o numește „adevărata mea lucrare de debut”³. Despre perioada studiilor artistei sunt disponibile variante biografice contradictorii, bazate pe diverse surse orale. Lipsa documentelor care să ateste cu certitudine afilierea/prezența ca studentă a Miliței Petrașcu în cadrul instituțiilor de învățământ menționate de diverse biografii, ne determină să privim cu rezervă aceste informații, existând posibilitatea apariției de date noi, în urma unui eventual studiu exhaustiv. Începe, se pare⁴, studiile la Moscova, unde se află între 1907–1908 ca studentă a Academiei de Arte Stroganov (Școala de Stat de desen tehnic Stroganov, arte aplicate și decorative). În 1909 se află la Sankt Petesburg, unde studiază literele și filosofia la Universitatea de Stat. În același timp, după cum mărturisește artista, ia lecții de desen de la sculptori precum Vladimir Beklemishev⁵, Ilya Ghinzburg⁶. În acest răstimp, cunoaște la casa de odihnă administrată de mama sa în Eupatoria⁷, Crimeea, pe Pierre Curie, student la Institutul Politehnic din St. Petersburg, cu care se căsătorește⁸. În 1910 Milița Petrașcu

pleacă la München unde pătrunde în zona avangardei müncheneze, prin intermediul lui Kandinsky, pentru care primise recomandări de la artiștii cunoscuți anterior, în Rusia. În 1909, acesta din urmă înființase⁹ gruparea modernistă „Neue Künstlervereinigung München – Asociația Noilor Artiști din München, care va funcționa până în 1911, prefigurând Der Blaue Reiter. Milița cunoaște aici pe Jawlensky, Chagall, Paul Klee etc. Studiază sculptura cu Vittorio Guttner¹⁰ și Cipri Adolf Bermann¹¹.

Experiența müncheneză se încheie în 1911, când artista pleacă la Paris, unde va rămâne cu intermitențe până în 1924. Frecventează pe rând, atelierul lui Bourdelle, Matisse, Brâncuși. Ia lecții de desen cu Felix Vallotton la Académie de la Grande Chaumière. Intră în cercul soților Delaunay unde îi cunoaște pe Apollinaire, Chagall, Picasso, André Lhote etc. În primăvara lui 1914 pleacă la Villars-sur-Ollon, Elveția, apoi în stațiunea balneară caucaziană Kislovodsk, unde îl cunoaște pe Prokofiev. Se desparte de Pierre Curie. După război, în 1919, se întoarce la Paris.

Debutază în 1919 la Paris, cu un bust, la „Expoziția artiștilor independenți”. În același an îl cunoaște pe Brâncuși, de care este fascinată. Fusese adus în atelierul ei din Rue Belloni 4, de un prieten pictor; va învăța de la el, în decurs de patru ani, tehnica ciopliturii – „tehnica lucrării în materialele dure și definitive”¹². Artista mărturisește că „sub influența acestei ființe formidabile (n.a. Brâncuși),

Pagina alăturată

Cella Delavrancea, [1927–1930]
Bronz, 38 x 20 x 25 cm
Soclu marmură neagră,
12 x 19 x 23 cm
Semnat lateral dreapta jos:
Militza Petrașcu
MNAR, GARM, Inv. 6779/133

1 Petru Vintilă, **Milița**, ediția a 2-a rev., Heliopolis, București, 2006, p. 27.
2 Satul Frăsinești, comuna Bălănești era localitatea natală a mamei Miliței Petrașcu, Varvara Ghelețchi, căsătorită Ojoga.
3 Idem.
4 Datele sunt uneori contradictorii, atât în ce privește data nașterii, cât și în cazul cronologiei și succesiunii unor evenimente biografice.
5 Vladimir Beklemishev (1861-1920), sculptor academic, profesor și rector al Academiei de arte din St. Petersburg.
6 Ilya Ghinzburg (1859-1939), sculptor realist preocupat de portretistică; activează la St. Petersburg.
7 Stațiune turistică pe malul Mării Negre.
8 Petru Vintilă, **Milița**, ediția a 2-a rev., p. 76.

9 Alături de Alexej von Jawlensky, Marianne von Werefkin, Gabriele Münter, Adolf Erbslöh, Alexander Kanoldt.
10 Vittorio Guttner (1869-1935), sculptor münchenez, pasionat de cultura americană.
11 Cipri Adolf Bermann (1862-1942) sculptor münchenez, membru al mișcării Secession, a condus o școală privată de sculptură la München.
12 Petru Vintilă, **Milița**, București, 2006, p. 32.



căreia îi datorez atâtea din formația mea actuală, o nouă convingere s-a creat în mine¹³. Frecventează în continuare cercul Delaunay, unde se familiarizează cu ideile avangardei. Tristan Tzara ajunsese la Paris tot în 1919.

Milița Petrașcu a activat constant în zona mișcării feministe din România. A fost membră în „Asociația pentru emanciparea civilă și politică a femeilor din România”, încă de la înființarea acesteia din 1918, adunările publice ale secției bucureștene fiind găzduite chiar în casa artistei. Din 1925 participă la întâlnirile secției de studii feminine ale „Institutului social român”, înființat în 1921 de Dimitrie Gusti.

În 1924 se căsătorește cu inginerul Emil Petrașcu; se întoarce la București. Intră în ambianța grupului „Contimporanul”, participând cu patru lucrări¹⁴ - *Plastică, Pește* (ambele din lemn), *Steaua nordică* și *Tors* (vezi cat. 60) – la „Expoziția internațională de artă modernă” din 1924. Piese, prin simplificarea formei, interesul pentru arta neagră și primitivă, dar și pentru valențele expresive ale materialului, atestă evidenta înrâurire a viziunii brâncușiene. Va continua să expună alături de acest grup, în 1930 și 1935, participă la expoziția „Arta Nouă” din 1932, expozițiile „Criterion”, unde se află printre fondatori, „Grupul nostru” (1933), „Grupul plastic 1934”, Saloane oficiale, deschide expoziții personale (1933) etc. Publică la *Contimporanul*, *Integral*, *Punct* și *Unu*. În 1927 expune câteva lucrări la galeria Briand Robert din Paris. Critica remarcă piesa *Călărețul*, reluată ulterior în mai multe variante și materiale. Realizează mozaicurile pentru fântâna „Miorița” din București, monument executat după planurile arhitectului Octav Doicescu. Participă la „Expoziția de artă futuristă” de la Roma din 1933, la Bienala de la Venția din 1938, la expozițiile de artă românescă organizate la Bruxelles (1930) și Paris (1937), Expoziția Internațională de la New York (1939). Statuara monumentală nu este ocolită, amintim aici cele mai reprezentative opere: *Monumentul Eroilor Regimentului 13 Artilerie*, 1925, Constanța și *Monumentul Ecaterinei Teodoroiu* de la Târgu Jiu, 1936. Realizează în 1937, pentru pavilionul românesc de la Expoziția Universală de la Paris, trei portaluri, relevante pentru mitologia națională, reprezentând *Poarta daco-romană*, *Descălecarea*, *Epoca contemporană*. În această perioadă își defi-

nește direcția sa plastică personală, cea care va determina etapa maturității sale artistice. Asimilează și depășește lecția brâncușiană, după încercările menționate anterior, nu va mai ajunge niciodată la deconstrucția și simplificarea volumului predicate și practicate de maestru. Milița Petrașcu va rămâne în zona figurativului, fidelă a realului, interesată cu precădere de expresivitatea formei și a materialului, dar și de metafizica, mesajul intrinsec pe care subiectul/tematica le transmite/conține.

Portretistica este un domeniu intens abordat de Milița, cu precădere în perioada maturității. Preocupată de redarea lumii interioare a modelului, îmbină viziunea modernistă cu ceea ce artista numea „neoclasicism”, respectiv „surprinderea unui moment de viață și transpunerea lui pe un plan de înaltă emotivitate (...) poate și Brâncuși este un neoclasicism. În intenția mea este același neoclasicism pe care îl urmăresc și îl exprim.”¹⁵ Portrete precum *George Enescu* [1930–1940], *Cella Delavrancea* [1927–1930] (vezi cat. 61), *Dorothea Wieck* [1927–1930] (vezi cat. 62), *Regina Maria* [1930–1940], demonstrează fidelitatea artistei pentru identificarea particularităților de spirit ale modelului și atenția pentru aura de mister și melancolie, elemente comune fiecărui portret, ce reprezintă modul în care sculptorița se descoperă, după cum mărturisea, „în fiecare eveniment din afară”¹⁶. Criticul Alexandru Busuioceanu observa, cu ocazia expoziției „Arta Nouă” din 1932, că „doamna Petrașcu ni se înfățișează ca o portretistă de o pătrunzătoare intuiție și într-o strădanie de a face sensibilă materia, dusă până la realism”.¹⁷

I se organizează expoziții retrospective la București în 1958, 1967, 1970. Primește Ordinul „Meritul cultural” în 1969 și Premiul UAP în 1972. În timpul regimului comunist Milița Petrașcu a fost urmărită de Securitate începând din 1956, fiind acuzată, alături de soțul său, de spionaj și activitate dușmănoasă la adresa regimului; casa Petrașcu era loc de întâlnire pentru diverși intelectuali „reacționari”¹⁸ precum Marius Nasta, Lucia Nasta, Jaques Costin, Dora Massini etc. În 1959 a fost obligată să-și facă o autocritică publică¹⁹, în aula Facultății de Drept din București. În urma acestui eveniment a fost evacuată din locuință și exclusă din UAP²⁰, situație ce va dura un an. Ulterior va fi reabilitată.

Pagina alăturată

Regina Maria, [1927–1930]
Gips, 50 x 18 x 29 cm
Semnat dreapta jos: MP
MNAR, GARM, Inv. 101516/1927

13 Maia Cristea, *Milița Petrașcu sau modernitatea clasicului*, Litera, București, 1982, p. 14.

14 Ioana Vlasiu, *Milița Petrașcu. Maeștri basarabeni din secolul XX*, Arc, Chișinău, 2004, p. 19.

15 Idem, p. 28.

16 Ibidem.

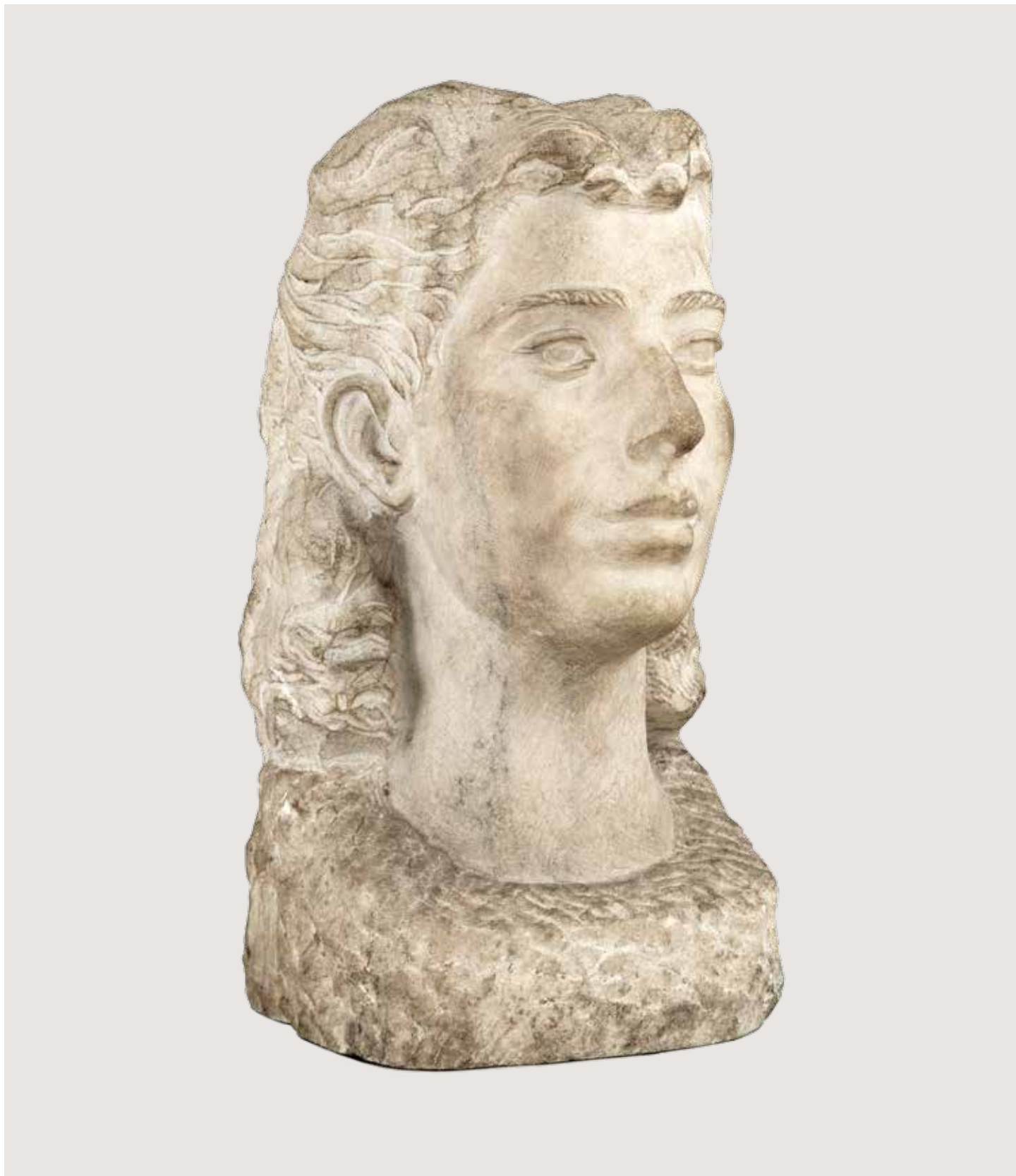
17 Alexandru Busuioceanu, *Scrisori despre artă*, Meridiane, București, 1980, p. 115.

19 *Intelectuali români în arhivele comunismului*, coord. Dan Cătănuș, Nemira, București, 2006, pp. 279–293.

16 Ibidem, pp. 293–295.

20 Petre Orea, *Așa i-am cunoscut*, Maiko, București, 1998, pp. 104–105.





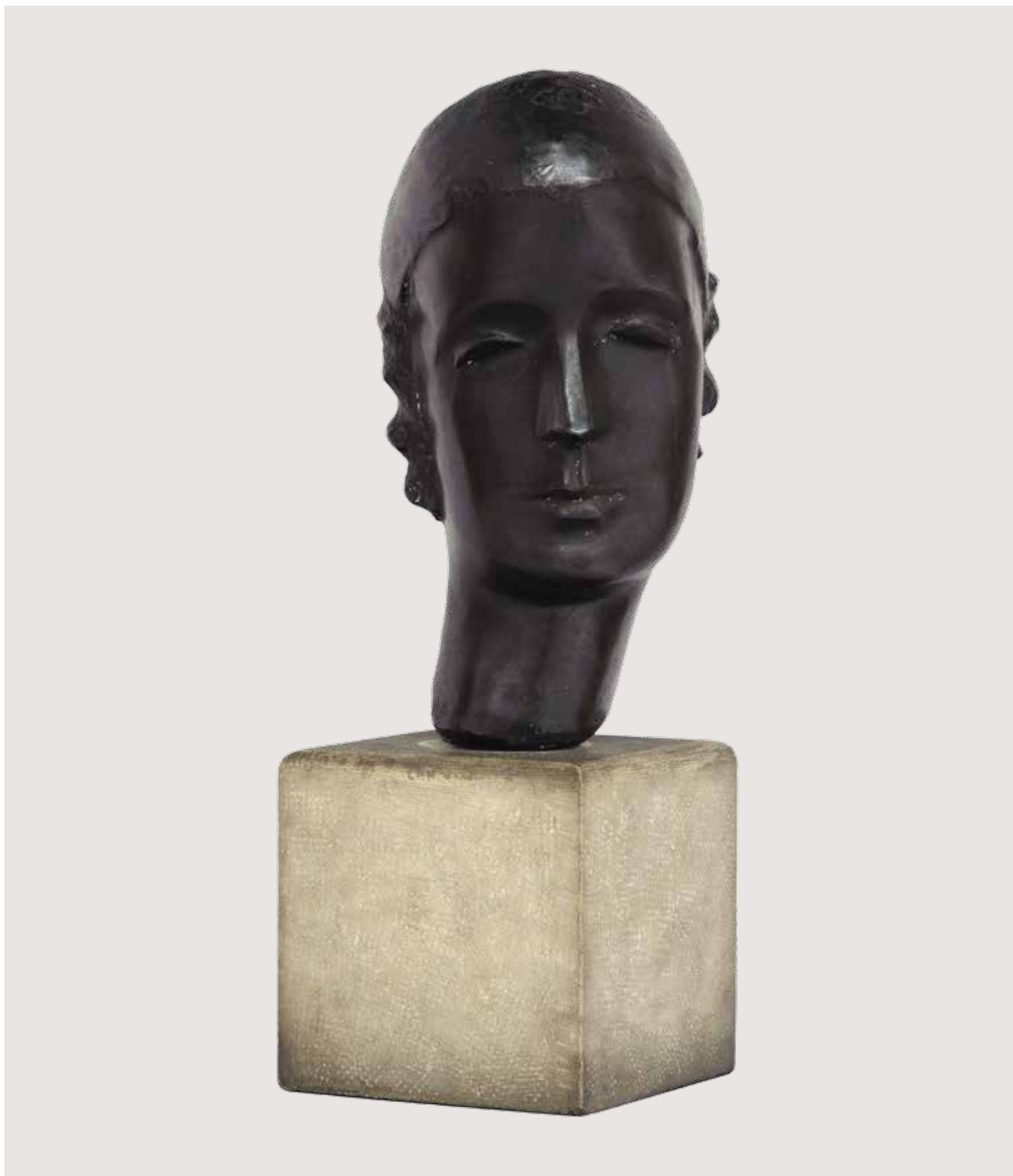
Portret de fată, [1916–1920]
Marmură, 44 x 22 x 30 cm
Semnat stânga jos lateral: *MP*
MNAR, GARM, Inv. 7728/1082



Dorothea Wieck, [1927–1930]
Bronz, 39 x 22 x 21 cm
Semnat dreapta spate: *Milița Petrașcu*
MNAR, GARM, Inv. 6828/182



Cap de expresie, [1930–1940]
Marmură, 27.5 x 18.5 x 27 cm
Semnat pe soclu lateral dreapta în față: *MP*
MNAR, GARM, Inv. 6877/231



Mască, [1920–1922]
Bronz, 35.6 x 20 x 16m
Soclu de piatră: 18.5 x 18.5 cm
Semnat cu inițiale stânga jos lateral: *M.P.*
MNAR, GARM, Inv. 72681/1566



Tors, [1922–1924]
Marmură, 28.5 x 18.5 x 12.5 cm
Soclu marmură, 50 x 15 x 10 cm
Semnat lateral stânga pe soclu: *MP*
MNAR, GARM, Inv. 95115/1849



Peștele, [1922–1924]
Bronz, 34 x 10 x 7 cm
Semnat pe soclu: *MP*
MAV Galați, Inv. 1651



Jeanne d'Arc, [1930–1940]
Bronz, 39 x 10 x 31
MAV Galați, Inv. 1650

Margareta Cossăceanu Lavrillier

București, 1893 – Paris, 1980

de **Valentina Iancu**

Născută într-o familie numeroasă de intelectuali bucureșteni, Margareta Cossăceanu petrece primii ani de viață într-un mediu cult, prielnic dezvoltării aptitudinilor artistice pe care le descoperă foarte devreme. Începe să modeleze încă din timpul studiilor gimnaziale. Încurajată de sora sa, Zoe Cosăceanu și de prietenii familiei, Al. Tzigara Samurçaș și Anastase Simu, în 1917 se înscrie la Școala de Belle Arte din București. Trei ani studiază în atelierul lui Dimitrie Paciurea (1873–1932). În 1920 devine bursiera Școlii Superioare de Artă de la Roma, iar din 1922 urmează cursurile Académie de la Grande Chaumière. Alături de Irina Codreanu și Céline Emilian frecventează atelierul lui Brâncuși.

Cu o formație profesională solidă, Margareta Cossăceanu își definește stilul personal într-un dialog direct cu maeștrii care au format-o. Sintetizează simbolismul lui Paciurea și viziunea clasicizantă a lui Antoine Bourdelle într-un stil personal, temperat modernist. Stabilită la Paris din 1924, după căsătoria cu medalistul André Lavrillier (1885–1958), Margareta Cossăceanu este activă deopotrivă pe scena artistică franceză și cea românească. A debutat în 1923, printr-o participare la Salon de Tuilleries, devenind în timp o prezență recunoscută și apreciată în spațiul francez. După 1925 expune la *Salonul femeilor pictore și sculptore*, organizat anual de asociația "Union des Femmes peintres et sculpteurs". Asociația a fost fondată în 1881 de sculptorița Léon Bertaux (1852–1909), activistă pentru drepturile femeilor și a organizat anual expoziții de artă feminină. În anii interbelici frecventează taberele de pictură organizate vara în colonia

artistică de Baia Mare.

În 1936, la recomandarea lui Brâncuși, primește din partea Ligii Naționale a Femeilor Gorjene o comandă pentru realizarea bustului lui Tudor Vladimirescu din Craiova. Anul următor semnează basoreliefurile pavilionului României pentru expoziția universală de la Paris din 1937. În perioada interbelică păstrează permanent legăturile cu scena artistică autohtonă, după instalarea comunismului fiind dezavuată și implicit uitată.

Până în 1980 și-a împărțit activitatea între munca de atelier și creșterea celor trei copii. Sculptează cu pasiune și dedicare, uneori îndeletnicindu-se și cu pictura. A deschis nenumărate expoziții în Franța și Belgia, singură sau alături de soțul ei, André Lavrillier. Lucrările ei fac parte din colecții muzeale importante, ca: Centrul Pompidou, le Havre, Muzeul Rodin, Muzeul Bourdelle etc.

Pagina alăturată

Cap de fată, [1924–1926]
Pământ ars, 59.5 x 44.5 x 46 cm
Soclu piatră, 10 x 31 x 33 cm
Semnat și localizat la bază stânga:
MARGARETA COS, PARIS
MNAR, GARM, Inv. 7020/374





Pieta, [1922]
Pământ ars, 67 x 66 x 18 cm
Semnat lateral stânga la bază:
MARGAR...COSĂCE...
MNAR, GARM, Inv. 167/6813



Cap de femeie, [1924–1926]
Teracotă, 32.5 x 30 x 26 cm
Semnat lateral stânga jos:
MARGARETA COSSĂCEANU
MNAR, GARM, Inv. 6907/261

Lola Schmierer Roth

n. **Dorothea Schmierer**, Galați, 1893 – București, 1981

de **Monica Enache**

Lola Schmierer s-a născut într-o familie înstărită de negustori și armatori. Tatăl său, Ludwig Leopold, a fost consul onorific al Regatului Țărilor de Jos la Galați, iar mama – fiica reputatului lingvist Haiman (Hariton) Tiktin, născut la Breslau (astăzi Wrocław, Polonia), într-o cunoscută familie rabinică. Familia, a cărei principală sursă de venit o reprezenta compania armatoare M. Schmierer & Co, locuiește în reședința consulară oficială, aflată pe strada Colonel Boyle nr. 11, demolată după 1940. Între 1908 și 1910, Lola Schmierer urmează cursurile Institutului Secundar Superior Filipide din Galați. În particular, ia lecții de desen cu pictorul academist Antonio Zumino, italian stabilit temporar la Galați. În 1911, călătorește la Viena și Berlin, unde, începând cu 1900, se stabilise bunicul său. Lucrează aici cu pictorul și gravorul Hermann Struck (Chaim Aaron ben David), membru al Secession-ului berlinez și activist sionist. Anul următor călătorește la Paris, împreună cu prietena ei Jeanne Helder (căsătorită Coppel); aici frecventează câteva luni Academia Julian. În același an, se întoarce la Berlin, unde va rămâne până în 1914. În această perioadă, tumultoasa viața artistică berlineză îi oferă ocazia să asiste la adevărate evenimente expoziționale, patronate de gruparea Secession: două expoziții internaționale memorabile cu lucrări ale unor artiști precum Cézanne, Van Gogh, Seurat, Toulouse-Lautrec, Matisse, Derain, Van Dongen, Othon Friesz, Kokoschka (Salonul Secession de primăvară, 1911) și Munch, Picasso, Léger etc. (Salonul Secession de toamnă, 1912). Studiază la școala particulară destinată pictorițelor înființată în 1902 de

Lovis Corinth, pictor și gravor asimilat impresionismului german.

În decembrie 1913 participă cu câteva lucrări la expoziția „Pictorul Antonio Zumino și elevii”, deschisă la Galați. Acum, sub influența lui Van Gogh, realizează compoziții care exploatează forța expresivă a ductului sinuos al liniei și a culorilor pure, juxtapuse ritmic în tușe scurte. Își va însuși lecția postimpresionistă, evoluând ulterior către expresionism.

Între 1916 și 1918, din nou la Galați, studiază cu Ion Theodorescu Sion; atrasă de teoria cromatică cézanniană, bazată pe construirea formei prin intermediul contrastului cald-rece, renunță la linia-contur de tip arabesc. În 1919, călătorește la Constantinopol, Atena, Napoli, Roma și în Elveția, împreună cu bunicul său, care în 1916 părăsise Berlinul, etichetat ca filoromân, pe fondul intrării României în război de partea Antantei. În același an, artista pleacă din nou la Berlin, unde va rămâne până în 1922. Lucrează cu expresionistul mistic Willy Jaeckel, membru al Academiei Prusace de Artă și, din 1925, profesor la Universitatea de Artă din Berlin. Va expune în 1922 la Graphisches Kabinett din Berlin. În această perioadă, artista asimilează atât direcția expresionistă, cât și pe cea abstractă, sub influența lui Kandinsky, întors în decembrie 1921 în Germania.

În 1924, se căsătorește la Galați cu Wilhelm Roth (1891–1961), care provenea dintr-o familie de negustori evrei originari din Ițcani (Bucovina), stabiliți după Primul Război Mondial la Iași. Vor avea două fice: Ruth și Anne-Louise. Wilhelm va conduce la Galați, împreună cu fratele său Nathan, o agenție co-

Pagina alăturată

Autoportret cu o plantă,
[1919–1922]
Ulei pe carton, 58 x 75 cm
Donăția soților Anne Louise Roth și
Alexandru Cezar Ionescu, 2005
MNAR, Cabinetul de desene și
gravuri, Inv. 110721/15015



Autoportret, [1919–1922]
 Tempera pe hârtie de desen,
 30.5 x 44 cm
 Donația soților Anne Louise
 Roth și Alexandru Cezar
 Ionescu, 2005
 MNAR, Cabinetul de desene
 și gravuri, Inv. 110767/15061



mercială care colabora cu compania familiei Schmierer. După falimentul acesteia din urmă (1928), Wilhelm va prelua întreținerea familiei. După 1940, din cauza măsurilor legislative antisemite, societatea administrată de Roth va fi închisă. Familia se va susține exclusiv din veniturile obținute de Lola din activitatea de profesor, precum și din vânzarea unor obiecte de valoare.

Între 1930 și 1935, Lola Schmierer Roth se află la Paris, unde frecventează doi ani Academia liberă Ranson. Lucrările realizate acum mărturisesc orientarea artistei către noul clasicism, care se va contura mai bine în perioada imediat următoare. Cel mai probabil, această schimbare a viziunii plastice a fost determinată de întâlnirea cu Roger Bissière, profesor influent al Academiei Ranson, care, după perioada cubistă, adoptase, începând cu a doua jumătate a anilor '20, un nou vocabular axat pe motive clasice idealizate. Între 1932 și 1935, își continuă studiile pariziene cu André Derain, aprofundând rigoarea desenului, construcția volumetrică solidă și potențialul unei palete reduse, rezultat al obiectivării fruste în

fața realului.

Expune la Salonul oficial din București în 1933 (când primește premiul „Anastase Simu” pentru lucrarea *Autoportret*), în 1935, 1936, și la cel de grafică în 1933–1935, 1946, 1947. În aprilie 1935 deschide la București prima expoziție personală, la Galeriile Prietenii Cărții (Editura Hasefer).

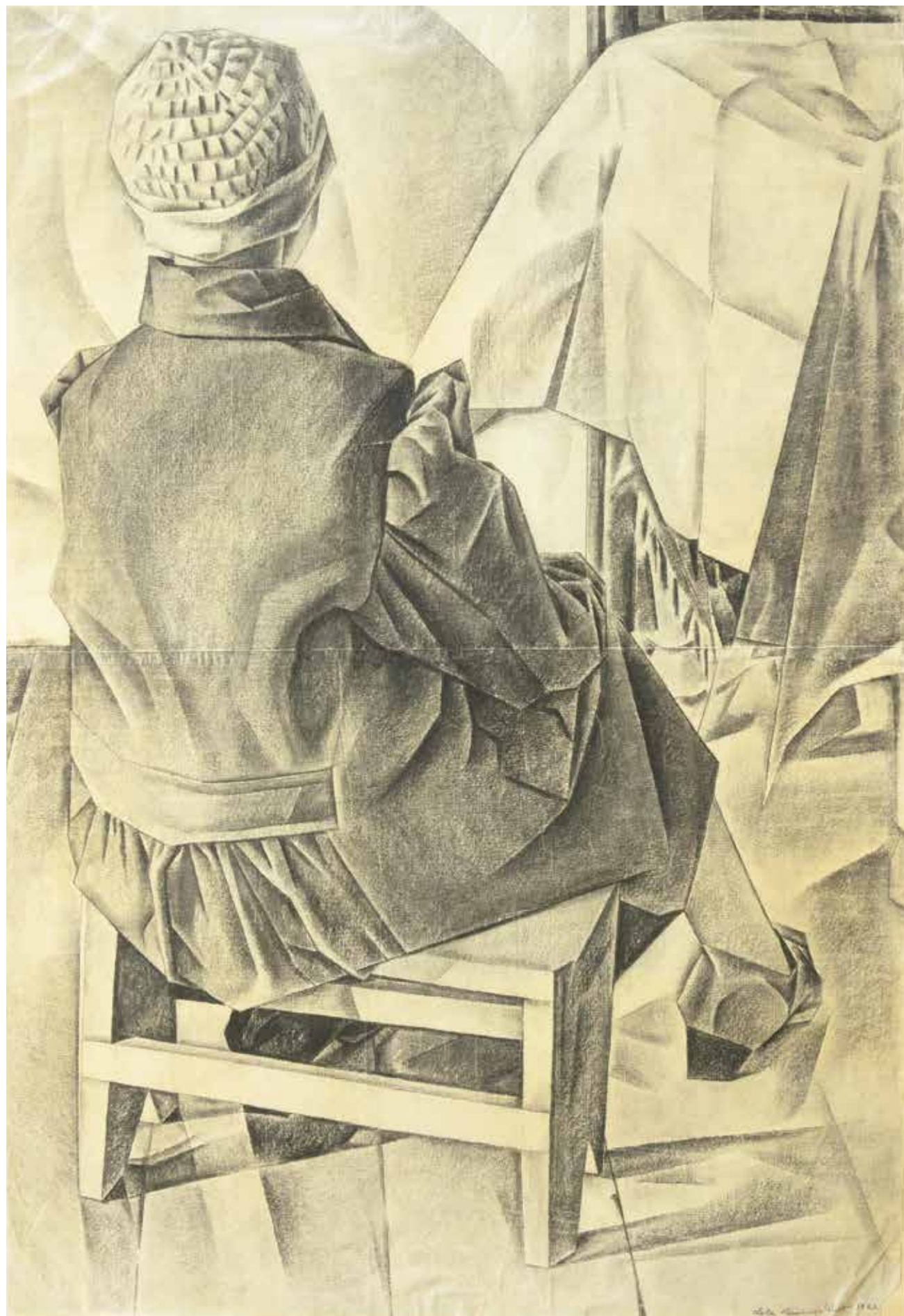
După 1940, fără dreptul de a mai participa la viața publică, Lola Schmierer Roth va preda cursuri de desen și istoria artei la liceul de fete al Comunității evreiești din Galați, pentru a se putea întreține. În anii războiului, va continua să locuiască în casa părintească, veniturile limitate obligând-o să lucreze în frig și să utilizeze cu parcimonie materialele pentru pictură (vezi *Iarna la șevalet*, cat. 72).

După 1948, Lola Schmierer Roth își reia activitatea expozițională, participând la toate manifestările de gen organizate la Galați. Ca urmare a sistematizării orașului este expropriată și forțată să se mute într-un apartament cu două camere din strada Partizanilor, în cartierul muncitoresc Țiglina, unde va trăi în condiții materiale precare. În 1972, prezintă peste o sută de lucrări la Expoziția retrospectivă organizată de Muzeul de Artă Modernă și Contemporană din Galați, expoziție itinerantă în 1973 la București.

Cunoscătoare elevată a filosofiei plastice contemporane, Lola Schmierer Roth optează, după experimentarea cu fervoare a curentelor postimpresionist, cubist, expresionist, abstracționist și art deco, pentru sinteză și reîntoarcerea la valorile realismului clasic.

Pagina alăturată

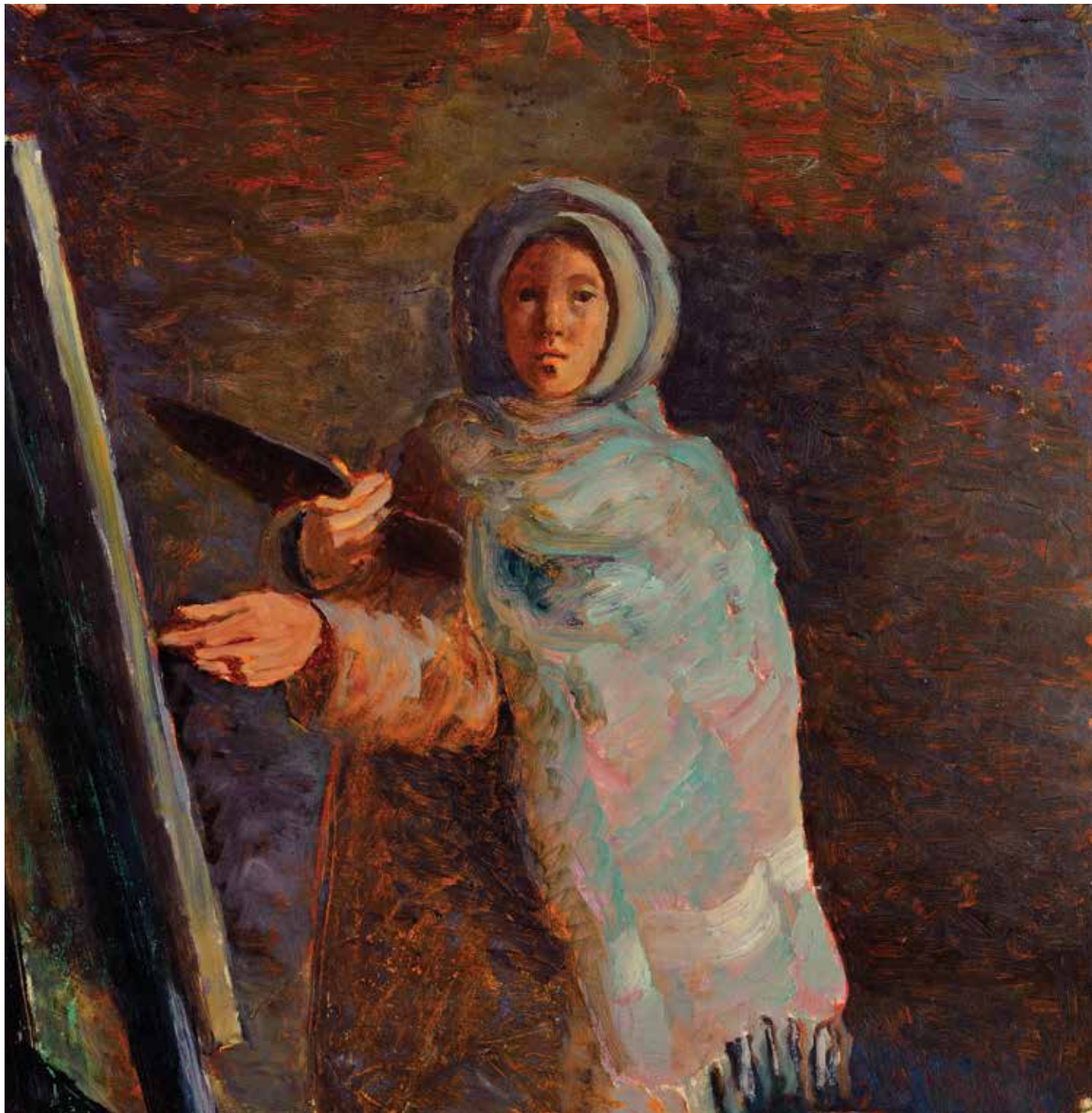
Studiu, fetiță văzută din spate, 1920
 Cărbune și estompă pe hârtie
 vârgată, 91 x 61.5 cm
 Donația soților Anne Louise Roth și
 Alexandru Cezar Ionescu, 2005
 MNAR, Cabinetul de Desene și
 Gravuri, Inv. 110.734/ 15.037



Iarna la șevalet, [1942]

Ulei pe carton subțire, 48 x 54 cm

Donația soților Anne Louise Roth și Alexandru Cezar Ionescu, 2005
MNAR, Cabinetul de desene și gravuri, Inv. 110803/15097

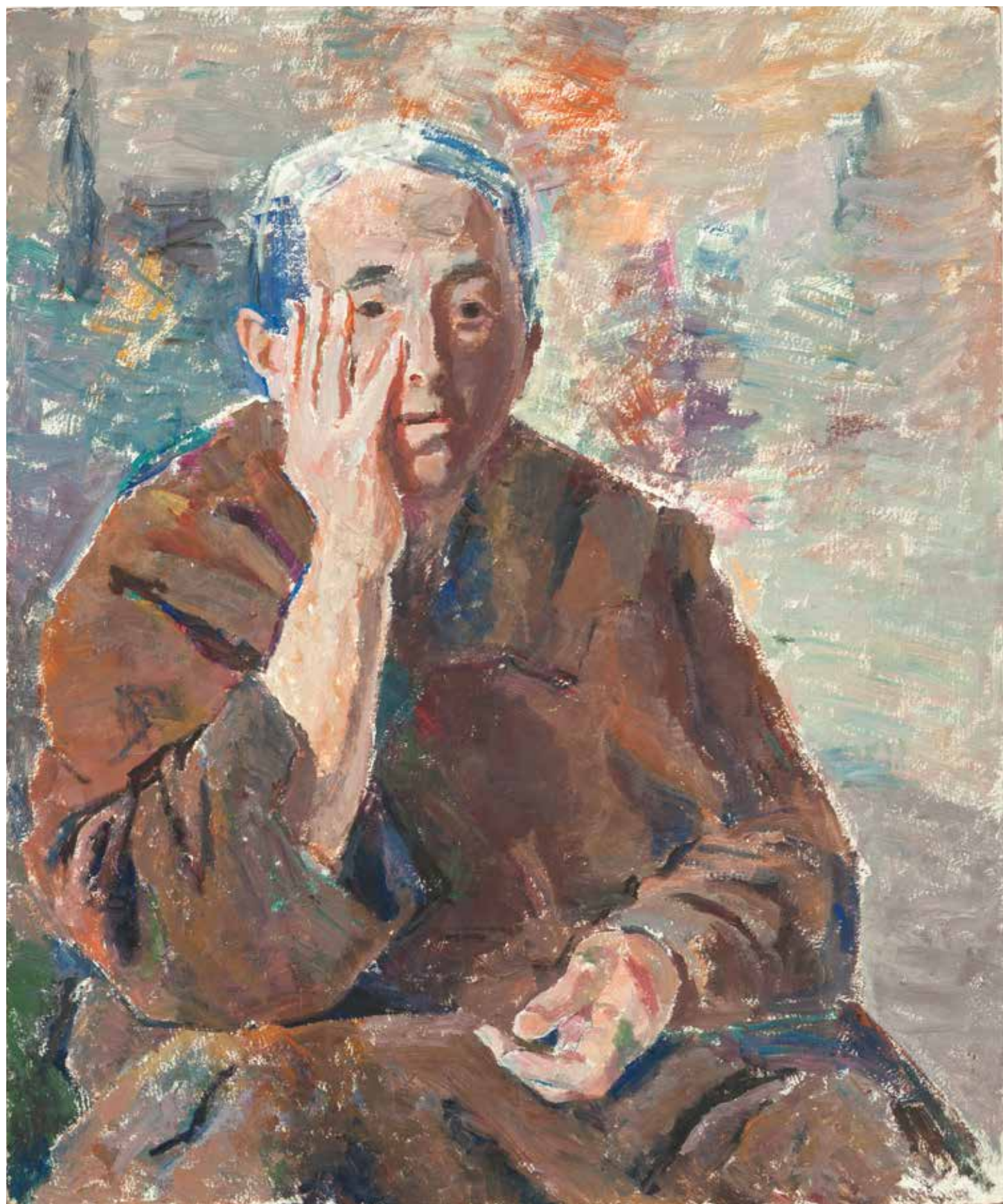


Pagina alăturată

Autoportret cu mâna la față, [1945–1950]

Ulei pe lemn (pal), 65 x 54 cm

Donația soților Anne Louise Roth și Alexandru Cezar Ionescu, 2005
MNAR, GARM, Inv. 110.643/11.285



Nutzi Acontz

n. **Ana Popovici**, Focșani, 1894–1957

de **Valentina Iancu**

Nutzi Acontz, pe numele real Ana Popovici, este o reprezentantă a picturii intimiste interbelice, inspirată din viața interioară și guvernată exclusiv de emoții. A fost asimilată istoriei picturii românești împreună cu epitete care fac permanent trimitere la o *sensibilitate feminină*, niciodată definită, însă unanim privită drept o calitate intrinsecă a creației multor artiste.

Născută la Focșani într-o familie de intelectuali, Nutzi Acontz beneficiază de o educație umanistă care îi încurajează aptitudinile artistice manifestate timpuriu. „Manifestând o precoce atracție pentru pictură, Nutzi Acontz va primi de la 12 ani lecții de desen cu pictorul Const. Stahi; faptul va avea desigur înrăurire asupra dezvoltării ei ulterioare.”¹ Devine studentă la Școala de Belle Arte din Iași în 1909, unde studiază cu Emil Bardasare, Gheorghe Popovici și Constantin Artachino. Termină studiile în 1916, an în care va debuta la Salonul Oficial din Iași.

Imediat după război se dedică unei cariere didactice. Din 1921 predă desen la Focșani și între 1927–1929 la Constanța. „Constanța, unde își petrece ultimii doi ani de profesorat, i-a înlesnit contactul cu mulți artiști români interesați de frumusețile dobrogene.”²

În anii interbelici a fost o prezentă constantă a Salonului Oficial bucureștean, unde expune periodic pictură, acuarele sau desene. Este remarcată pentru abilitățile de acvarelistă, tehnică în care a excelat. Primele expoziții personale, deschise în 1931 și 1932 la Galeria Hasefer, arată o personalitate creatoare timidă, modelată în limitele unui modernism moderat, de inspirație fauvistă. „Pictoriță cu fine resurse poetice, dotată în același timp cu o logică clară, și cu un acut spirit de observație, Nutzi Acontz

a lucrat în granițele acestor însușiri native, interpretând și transfigurând lumea înconjurătoare într-un fel propriu, interesant, pe măsura puterilor și a simțirii sale. Poate, în primul rând prin sinceritatea și puterea sentimentelor, tablourile ei trezesc o stare de mulțumire, o înfiorare plăcută iubitorului de artă.”³

În anii '30 călătorește mult, în special în spațiul european-mediteranean, fiind atrasă de Grecia și sudul Franței. Este o perioadă în care tematica ei predilectă devine peisajul, țărmurile Mediteranei scăldate în soare. Se oprește în timpul călătoriilor și la Balcic, unde se apropie de un grup informal de artiste care obișnuiau să lucreze verile aici. Orașul era dominat de figuri feminine și marcat puternic de idei feministe. „Pictorițe sunt nenumărate la Balcic. Plasate însă de regulă mai jos decât confrății lor bărbați în ierarhia (până la urmă imaginară) a valorilor artistice. Se va produce probabil și în această privință o revizuire, este deja în curs. Câteva nume: Cecilia Cuțescu-Storck, încă o dată, Rodica Maniu (soția lui Samuel Mütznier), Nutzi Acontz, Lucia Dem. Bălăcescu, Margareta Sterian, Magdalena Rădulescu.”⁴ Împreună cu grupul de artiste de care se apropie la Balcic, Nutzi Acontz își prezintă lucrările pe simeze internaționale, în 1947 la cea de-a 63-a expoziție internațională a femeilor pictor și sculptor⁵ organizată în Franța.

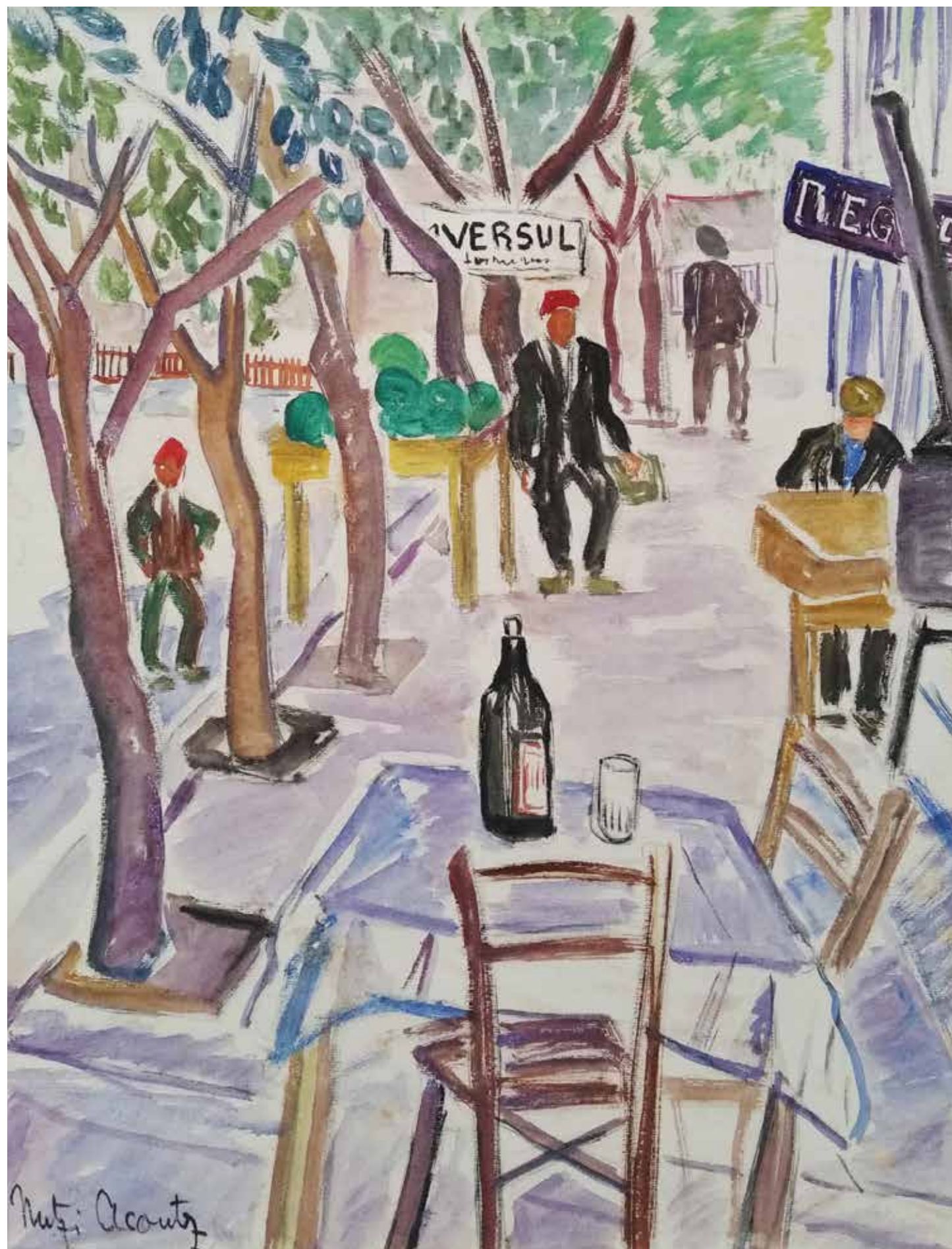
După instaurarea regimului comunist, Nutzi Acontz își continuă activitatea retrasă, aproape izolată. Este prezentă pe simezele unor expoziții comuniste de anvergură ca: „Flacăra” (1948), „Zece ani de creație plastică 1947–1957” (1957), „Expoziția interregională” (1955, 1956, 1957), „Expoziția anuală de stat a artelor plasti-

Pagina alăturată

Stradă dobrogiană, [1934–1936]
Acuarelă, 30.5 cm x 23.5 cm
Semnat stânga jos cu tuș negru:
Nutzi Acontz
Muzeul de Artă Constanța, Inv. 1969

1 Georgeta Peleanu, *Nutzi Acontz*, Meridiane, București, 1970, p. 5.
2 Idem, p. 7.

3 Ibidem, p. 7.
4 Lucian Boia, *Balcic. Micul Paradis al României Mari*, p. 152.
5 Virginia Vasilovici, *Nutzi Acontz – expoziție retrospectivă comemorativă* (catalog), Muzeul de Artă Iași, 1967, p. 6.



Muzi Acconty

*Dreapta sus***Balerină, 1936**

40.6 x 29.8 cm

Peniță și cărbune pe hârtie

Semnat și datat, dreapta, jos, în

peniță: *Nutzi Acontz/ 1936*

Anticariat, B.A.R., Cabinetul de

Stampe inv. 6772

*Dreapta jos***Balerină, 1936**

40.5 x 29.8 cm

Peniță și cărbune pe hârtie

Semnat și datat, dreapta, jos, în

peniță: *Nutzi Acontz/ 1936*

Anticariat, B.A.R., Cabinetul de

Stampe inv. 6773

ce" (1948, 1953).

Nutzi Acontz este una dintre puținele personalități feminine care beneficiază de atenție constantă din partea unor specialiști și a colecționarilor sau amatorilor de artă. Centenarul morții pictoriței a fost comemorat printr-o amplă expoziție retrospectivă organizată la Iași în decembrie 1967 și itinerată apoi la București.

**Balerină, 1936**

38.1 x 29.8 cm

Peniță și cărbune pe hârtie

Semnat și datat, dreapta, jos, în

peniță: *Nutzi Acontz/ 1936*

Anticariat, B.A.R., Cabinetul de

Stampe inv. 6774





Peisaj din Tréboul, 1938

Acuarelă și guașă pe hârtie, 36.4 x 47.9 cm

Semnat, intitulat și datat dreapta jos în creion:

Nutzi Acontz/ Tréboul/ 38

BAR, Colecția N. Bărbănuș, Cabinetul de Stampe, Inv. 10082

Lucia Demetriade Bălăcescu

București, 1895–1979

de **Monica Enache**

Fiica lui Petre Demetriade¹, Lucia Demetriade s-a născut la București. Se va căsători ulterior cu Constantin Bălăcescu, jurist la Ministerul Agriculturii.

A luat lecții de desen de la Gheorghe Petrașcu și Eustațiu Stoenescu. Între 1913–1916 urmează cursurile Școlii de Belle Arte din București unde îi are ca profesori pe Ipolit Strâmbu și Dimitrie Serafim. Își continuă studiile la Paris, frecventând, între 1919–1921, Academia Julian și Academia Ranson. Aici îi cunoaște pe artiștii nabiști Maurice Denis, Édouard Vuillard, Paul Sérusier, care activau în cadrul celor două academii libere de pictură; influența viziunii lor axate pe decorativism și exaltarea culorii va fi covârșitoare și de durată asupra tinerei artiste. Frecventează Académie moderne² unde învață de la Othon Friesz. Lecția fauvismului promovat de acesta din urmă, va fi asimilată și va deveni pentru Lucia Demetriade elementul definitoriu pentru întreaga sa creație.

În perioada șederii la Paris participă frecvent, împreună cu Lizica și Irina Codreanu, la prelegerile feministe susținute încă din 1918 de cunoscuta activistă și militantă sufragetă Marguerite Durand³.

Lucia Demetriade debutează la București, în 1919, cu o expoziție personală. De asemenea, în perioada pariziană va participa la Salonul artiștilor francezi și la Salonul de toamnă. Este prezentă la Saloanele oficiale de pictură și grafică, la expoziția grupării „Arta nouă”, din 1932 și se află printre fondatorii grupurilor

„Criterion,” și „1934.”. Participă la expozițiile „Asociației femeilor pictore și sculptore”, a cărei membră a fost. În perioada comunistă participă frecvent la expozițiile anuale de stat, la cele interregionale, municipale și internaționale, deschide mai multe expoziții personale (1958, 1963, 1966, 1971).

„Lebedica”, după cum o alintase prima oară Ion Țuculescu⁴ beneficiază permanent de o bună critică, lucrările sale fiind remarcate și apreciate de Adrian Maniu, Ionel Jianu, Henri Blazian, Francisc Șirato, Alexandru Busuioceanu. Cu ocazia expoziției grupării „Arta nouă”, Francisc Șirato notează: „Linia frântă, linia de zig-zag a temperamentului d-sale nu s-a dezmințit în niciun prilej mergând tot înainte și ascendent în realizările artistice. Lucrările d-sale poartă pecetea unei duble esențe, materiale și spirituale totodată. (...) O deosebită valoare în opera expozantei (n.a. Lucia Dem. Bălăcescu) revine culorii ce este peste tot vie, ținută în tonuri luminoase și expresive prin intensitate. (...) un loc oarecum solitar și unic în plastica românească.”⁵

Busuioceanu remarcă în legătură cu operele Luciei Demetriade Bălăcescu că „linii și culori știu să vorbească și plastic și intelectual.”⁶

Primește numeroase premii și distincții, dintre care amintim: premiul I la Salonul oficial din 1928, medalia de bronz la Expoziția internațională de la Barcelona din 1929, medalia de argint la Expoziția internațională de la Paris din 1937 pentru ilustrațiile la *Cartea cu jucării* de Tudor Arghezi, Premiul I.G. Pallade

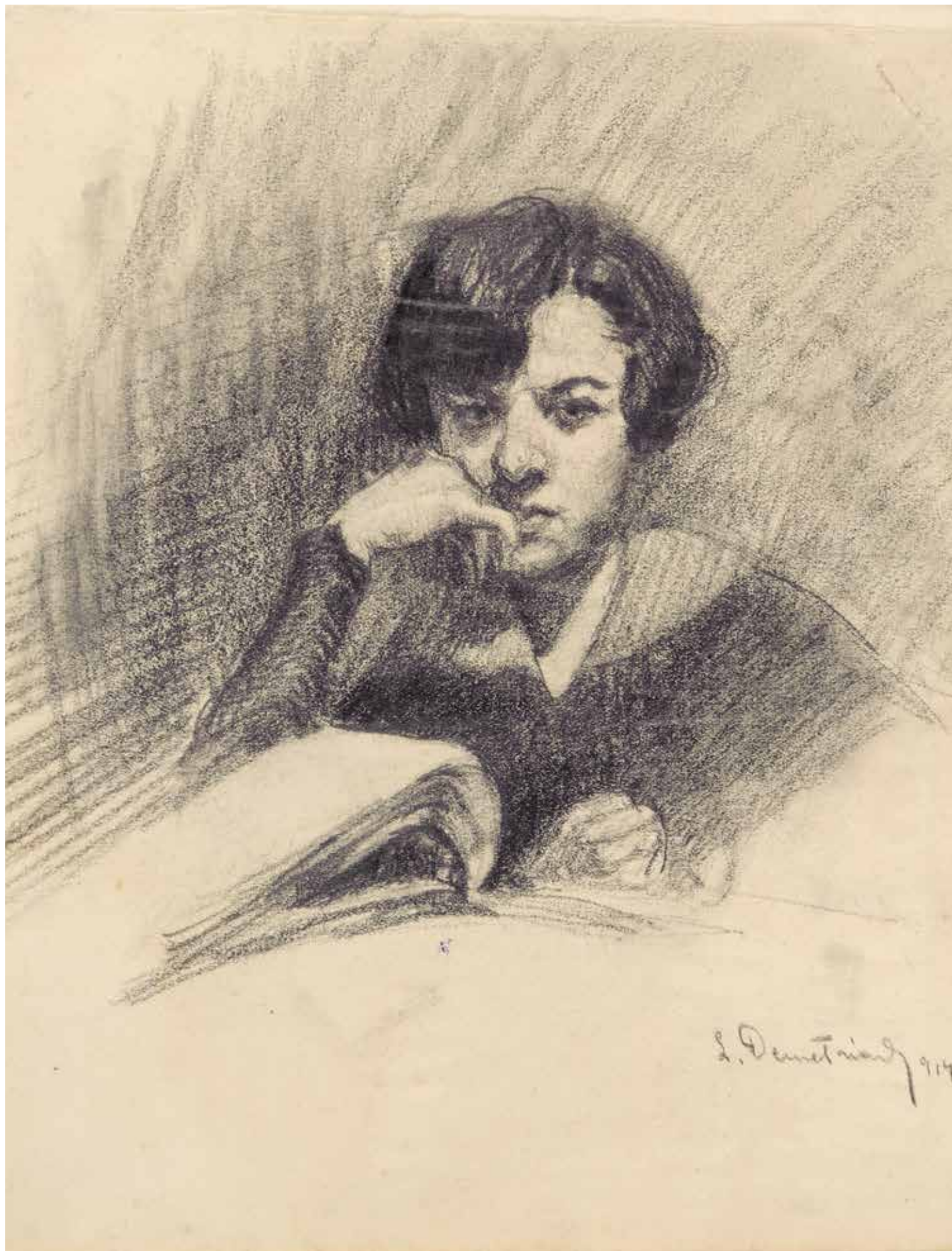
Pagina alăturată

Autoportret, 1917

Conte pe hârtie, 21.3 x 16.7 cm
Semnat dreapta jos în creion:
L. Demetriade [1]917
MNAR, Cabinetul de Desene și
Gravuri, Inv. 65657/353

- 1 Petre Demetriade (1868-1907), lt. comandor, întemeietorul flotei de Dunăre la sfârșitul. sec. al XIX-lea, director al marinei în Ministerul de Război.
- 2 Académie moderne, situată în rue Notre Dame des Champs 86, Montparnasse, în atelierul lui Fernand Léger, este cunoscută și ca Académie Léger-Ozenfant. A fost o școală privată de pictură pentru artiștii străini și a funcționat în anii '20. Au oferit aici lecții de pictură, alături de cei doi, Achille-Émile Othon Friesz, Raoul Dufy etc.
- 3 Va dona statului francez în 1931 colecția sa de tipărituri pe teme feministe, iar pe baza acesteia se va deschide în 1932 Biblioteca Marguerite Durand, funcțională și astăzi.

- 4 Cf. Petre Oprea, *Așa i-am cunoscut*, Maiko, București, 1998, p. 27.
- 5 Francisc Șirato, *Încercări critice*, Meridiane, București, 1967, pp. 272–274.
- 6 Alexandru Busuioceanu, *Scriseri despre artă*, Meridiane, București, 1980, p. 115.



**Peisaj, 1943**

Ulei pe carton, 58.5 x 86 cm

Semnat dreapta jos cu verde:

LDB./943

MNAR, GARM, Inv. 3869

Pagina alăturată

Femeie în picioare, [1917–1922]

Pastel pe hârtie, 100.5 x 70.5 cm

Semnat dreapta sus cu pastel alb:

L.D.B.

MNAR, Cabinetul de Desene și

Gravuri, Inv. 64930/85

al Academiei Române în 1939, Premiul Ion Andreescu al Academiei Române în 1974.

Se remarcă și ca o rafinată ilustratoare de carte: *Cartea cu jucării, Ce-ai cu mine, vântule?* (1931) de Tudor Arghezi, *Corigent la limba română* de Ion Minulescu, *Un port la răsărit* de Radu Tudoran, *Decameronul* de G. Boccaccio. Are de asemenea și o bogată activitate publicistică pe teme plastice, colaborând la *Timpul*, *Vremea*, *Astra* etc. În 1979 publică lucrarea memorialistică ilustrată *Destăinuiri antiliterare: în chip și slovă*.

Lucrările ei urmăresc acea „estetică nouă”,⁷ pe care o enunța cu ocazia expoziției din 1966, de la București, continuând pe tot parcursul carierei sale investigațiile asupra semnificațiilor culorii, eliberarea de sub tutela realului și primatul imaginației în conceperea lucrărilor sale. După cum tot ea mărturisește în expe-

rimentele sale cromatice libere și curajoase pictează mai ales „ceea ce am intuit decât ceea ce am văzut și mai ales ce vede toată lumea”. Considerăm relevante acestea pentru crezul artistic al Luciei Demetriade Bălăcescu, a cărei operă rămâne până la capăt în siajul fauvismului, luând realul ca model pentru a revela, de fapt, cele mai intime sentimente și trăiri ale creatorului.



Sălișteancă, 1929–1944

Ulei pe pânză, 86 x 65 cm

Semnat dreapta sus cu brun: L. Demetriade Bălăcescu (1)929/(1)944

MNAR, GARM, Inv. 68.562/7247



Pagina alăturată

Fiica Generalului Dabija, [1929–1944]

Ulei pe pânză, 107.5 x 75 cm

MNAR, GARM, Inv. 64.903/8824

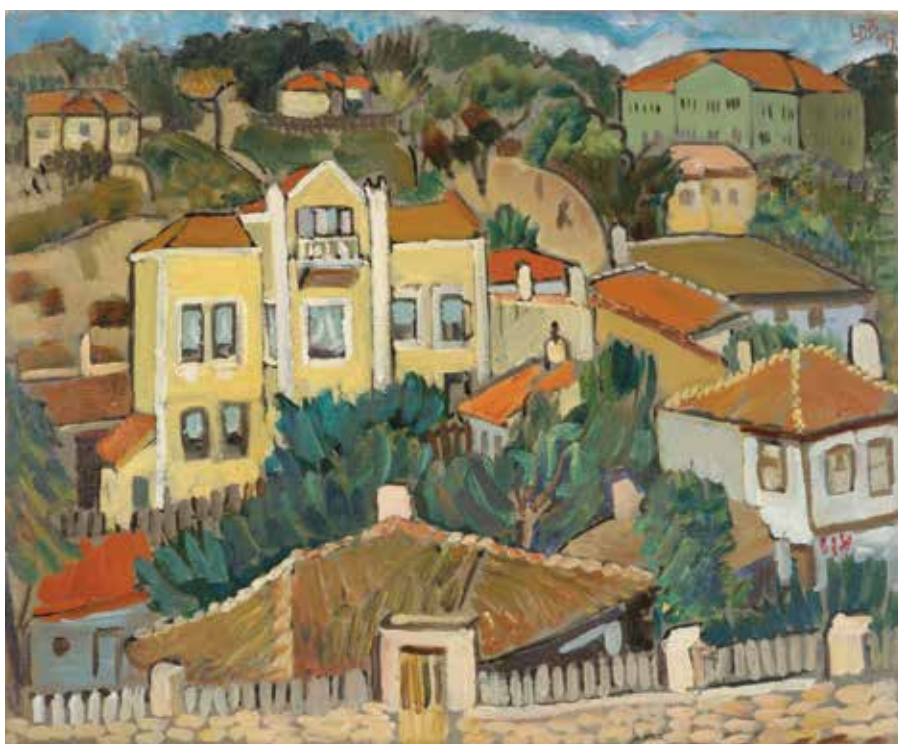




Maria Demetrescu Demetriade, 1924
Ulei pe pânză, 62 x 58.5 cm
Semnat și stânga jos: *L.D.B. 1924*
MNAR, GARM, Inv. 64.699/8695



Maternitate, [1917-1921]
 Pastel pe hârtie ocru, 90 x 70.7 cm
 Însemnare pe verso în cerneală:
Lucia Demetriade Bălăcescu (LDB)
 Ștampila Al. Saint Georges pe verso
 MNAR, Cabinetul de Desene și Gravuri, Inv. 64926/84



Peisaj din Balcic, 1937
 Ulei pe pânză, 41 x 50 cm
 Semnat dreapta sus cu brun: *LDB/937*.
 MNAR, GARM, Inv. 441

Irina Codreanu

București, 1896 – Nogent sur Marne, Franța, 1985

de **Valentina Iancu**

Viitoarea artistă se naște și petrece primii ani de viață în București, în familia avocatului Ion Simion(escu) Codreanu și a soției sale Eliza Eufrosina, o familie numeroasă, cu 8 copii. „În casa lor, duminică după-amiaza, se făceau reuniuni literar-muzicale, copiii cântând la diverse instrumente: Irina la pian, Nicu la flaut, iar Radu la vioară.”¹

Formată într-un mediu intelectual, cu deschidere pentru cultură și artă, opțiunea Irinei Codreanu pentru artă pare firească. Se înscrie la Academia de Arte Frumoase București în 1915. Studiază cu Cecilia Cuțescu-Storck, Ipolit Strâmbu și Dimitrie Serafim. Urmează cursurile *Secțiunii domnișoarelor*, înființată în 1895, destinată formării artistelor. Programa școlară și examenele erau similare școlii de pictură urmată de băieți. „Cursurile de sculptură nu sunt prevăzute, fiind considerate ca nepotrivite pentru sexul slab.”² După absolvire, în 1919, pleacă la Paris să-și definitiveze formația artistică. Între 1919 și 1924 urmează cursuri de sculptură în atelierul lui Antoine Bourdelle, în cadrul Academiei de La Grande Chaumière, apoi, până în 1928 lucrează în atelierul lui Constantin Brâncuși. Bourdelle o ajută și încurajează să-și descopere propriile intenții. Brâncuși este mai mult decât un profesor, devenind prieten și model pentru câteva decenii. „Ne-a dat nume de băieți ca să poată fi mai sever cu noi”, își amintea Irina Codreanu³ începutul colaborării. De la Brâncuși a învățat subtilitatea tehnicilor sculpturii în diverse materiale și a asimilat primele idei moderniste despre artă. „Brâncuși i-a arătat cum se ajunge la transfigurarea unei idei, cum trebuie gândit în piatră, cum se ține dalta și ciocanul.”⁴ Relația

lor este consolidată de prezența Lizicăi, sora mai mică a Irinei, dansatoare avangardistă care lucrează împreună cu Brâncuși. Irina și Lizica Codreanu au devenit cunoscute în cercurile avangardiste pariziene prin intermediul colaborării cu Brâncuși. Personalități complementare, prietene apropiate, Irina și Lizica s-au format împreună și s-au influențat permanent reciproc. Lizica dansează în atelierul Irinei, Irina îi face portretul și îi studiază ritmul mișcărilor pentru a înțelege în profunzime sculptura. „Ritmul este elementul primordial care îmi călăuzește sensul unei sculpturi”, declara artista. „Consider că o lucrare este finită numai atunci când are un anumit ritm, asemeni unei partituri, care, în total și în final trebuie să susțină întregul ansamblu. Nimic nu poate despărți aceasta curgere cadențată transmisă operei de artă de ritmul interior al sculptorului și numai o corelație perfectă între ritm și operă conduce la desăvârșirea căutată de artist.”⁵ Lizica își construiește un ritm interior, arta ei se remarcă „prin distanța pe care o ia față de muzică”,⁶ în timp ce Irina își alege și înțelege subiectele inspirată de muzică. Coregraf și interpret, Lizica înțelege dansul ca pe o punere în scenă a propriei existențe și face din propriul corp „un teren de exprimare a gestualității”⁷. Finisajul suprafeței păstrează urmele modelajului printr-o succesiune de gesturi elegante, înțelese ritmic.

După expoziția deschisă împreună cu H.H. Catargi la Bruxelles în 1929, în 1930 Irina Codreanu își prezintă lucrările la București. Expune la Sala Ileana – Cartea Românească, împreună cu Marcel Iancu, Merica Râmniceanu și Milița Petrașcu. În același

Pagina alăturată

Maternitate, [1919–1924]
Gips, 53 x 22 x 27 cm
MNAR, GARM, Inv. 70398/1502

1 Dragoș Morărescu, *Lizica Codreanu și avangarda pariziană*, Aritmos 2002, p. 11.
2 Ioana Beldiman, „Școala noastră. Învățarea artei – vocație și istorie” în catalogul expoziției *De la Școala de Belle Arte la Academia de Arte frumoase. Artiști la București 1864–1948*, UNARTE, 2014, p. 26.
3 Irina Codreanu apud. Simona Nistor, *Irina Codreanu*, Meridiane, București, 1976, p. 16.

4 Ibidem, p. 19.
5 Irina Codreanu apud. Simona Nistor, *Irina Codreanu*, Meridiane, București, 1976, p. 12.
6 Doina Lemny, *Lizica Codreanu, o dansatoare română în avangarda pariziană*, Vellant, București, 2012, p. 54.
7 Idem, p. 63.

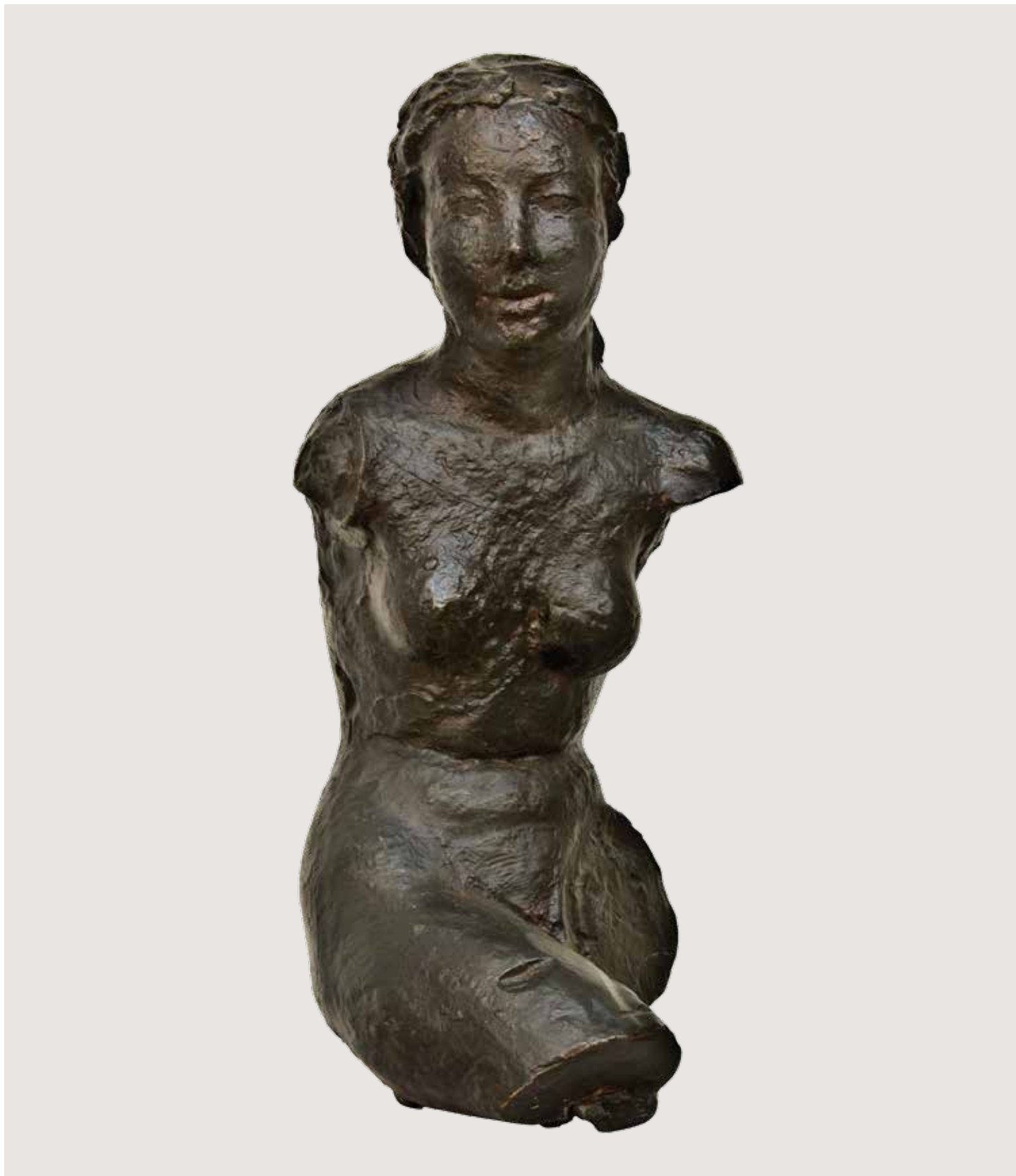




Portret de femeie, [1919–1924]
Bronz, 32 x 21 x 25 cm
Semnat lateral dreapta pe gât: *I Codreanu*
Inscripție dreapta spate jos: *Fonderie des artistes*
MNAR, GARM, Inv. 87274/1791

an participă alături de Constatin Brâncuși, Milița Petrascu, Dimitrie Paciurea, Margareta Cossăceanu Lavrillier, Fritz Storck, Ion Jalea și Cornel Medrea la o expoziție de sculptură românească, organizată la Haga. Până la începutul celui de-al Doilea Război Mondial când se reatrage în sudul Franței, la Cannes, lucrează constant, consecvent și cu multa dedicare. Sculptează corpuri sau figuri umane, animale, în special păsări și pești. Opțiunile tematice par influențate de tematica brâncușiană și sunt de multe ori receptate de public și presă printr-o permanentă raportare comparativă.

Costică, așa cum o alinta Brâncuși în timpul uceniciei, este o artistă ajunsă la maturitate prin sinteza lecțiilor primite de la maeștri. Irina Codreanu a căutat să folosească tehnicile și filosofia artei învățate de la Bourdelle și Brâncuși pentru dezvoltarea unei viziuni personale în artă. Rămâne însă tributară celor doi maeștri, în special lui Brâncuși. Istoria artei o memorează drept „cea mai înzestrată elevă a lui Brâncuși”.



Tors, [1919–1924]
Bronz, 42 x 19 x 19 cm
Semnat dreapta jos: *I Codreano*
MNAR, GARM, Inv. 6734/88



Cap de chinezoaică, 1927
Bronz, 23.5 x 16 x 20 cm
Semnat și datat dreapta jos: *I Codreano/ 1927*
MNAR, GARM, Inv. 63760/7



Cap de fată, 1926
 Bronz, 39 x 22 x 19.5 cm
 Semnat și datat stânga jos pe spate: *I Codreanu 1926*
 MNAR, GARM, Inv. 70250/1494



Eileen, [1927-1930]
 Bronz, 39 x 21 x 20 cm
 Semnat pe soclu: *I Codreanu*
 MAV Galați, Inv. 1703

Theodora Cernat Pop

București, 1897–1980

de **Adina Nanu**

Din prima generație de creatoare profesioniste în artele plastice din țara noastră – puține la număr – a făcut parte și Theodora Cernat Popp.

Până la Primul Război Mondial, energia femeilor era absorbită de familie, de cei 18-20 copii ai unui cuplu obișnuit, din care doar cca. 8-10 supraviețuiau bolilor din primii ani. Theodora a fost cea mai mare din 8 copii, crescându-și frații alături de mama ei, ceea ce a împiedicat-o să frecventeze cursurile regulate ale Școlii de Belle Arte, lăsându-i doar posibilitatea unor inițieri particulare, cu un program mai puțin strict.

Talentul ei s-a manifestat din copilărie, după cum atestă mapele cu desene semnate Dorica, începând cu profilul în creion al unei doamne în vârstă, Mlle. Roth – poate guvernanta copiilor – și continuând cu portretele părinților, fraților și surorilor la vârste diferite, iscălite El Th. Cernat (al doilea nume al Theodorei fiind Elisa). Cele date din 1913 arată că la 16 ani tânăra făcea studii serioase după modelul școlii de la München, desene după ghips și modele vii, învăța musculatura și clarobscurul, mânuia cărbunele, dar și penița cu tuș. Începând cu 1918 multe crochiuri după nud stau mărturie că Theodora, ca majoritatea artiștilor, simțea nevoia să reia prin schițe contactul cu natura de la care pornea stilizarea. Se poate vedea, urmărind datarea desenele, cum s-a manifestat de timpuriu viziunea personală, prin volume expresive, conturate de trăsături viguroase, tranșante, bărbătești.

Epoca primelor studii de desen și pictură e marcată de îndrumarea Ceciliei Cuțescu Storck, în anii de maturitate adăugându-se și cea a sculptorului Ion Jalea. Theodora și-a încheiat instruirea la Academia Liberă (fondată în 1921 de Arthur Verona), unde a beneficiat de prezen-

ța unor profesori, artiști reputați, care predau și în învățământul de stat.

Cecilia Cuțescu Storck era prima femeie-profesor la Școala de Belle Arte din București, autoare a unor impozante picturi murale. Cecilia Cuțescu Storck scria în memoriile ei despre Theodora, pe care o cunoștea desigur din copilărie, odată ce folosește diminutivul: „Dorica/ a fost/ cea mai bună elevă din atelierul meu, cea mai dragă, cu care am avut o lungă și sinceră corespondență sufletească. Ea trăiește și acum la dogoarea artei, pictoriță și sculptoriță talentată și pasionată.”

Theodora s-a aflat în preajma Ceciliei în anii cei mai fericiți ai maestrei, care, împreună cu soțul ei, sculptorul Fritz Storck, își clădea și împodobește cuibul, casa construită în str. Vasile Alecsandri. Centrul casei evocă raiul, așa cum era el conceput în primii ani ai secolului XX în viziunea celui mai admirat pictor parizian, Gauguin, ca un crâng cu pomi înfrunziți și flori, printre care zboară păsări și se plimbă fete tinere și grațioase. Pe când pictorul francez, urmărind acest ideal de viață, părăsise lumea civilizată căutând natura sălbatică în Tahiti, româncă își crease grădinile Edenului la domiciliu. În această atmosferă de exaltare proprie Doamnei Storck, cum îi zicea toată lumea, Theodora asista la crearea compozițiilor, la pregătirea peretelui și a vopselelor și poza pentru siluetele tinerelor silfide, chipul ei fiind ușor de recunoscut.

Cecilia Storck a mai apelat la ajutorul Theodorei pentru lucrările de mari dimensiuni și în anii următori, de exemplu pentru a acoperi cu picturi bolta amfiteatrului Academiei de Studii Economice din Piața Romană.

Pagina alăturată

Portretul pictorei

Magdalena Rădulescu, 1921

Ghips patinat, 56 x 22.5 x 27 cm

Semnat și datat la spate:

Th. Cernat/ 1921

MNAR, GARM, Inv. 111567/2019





Femeie cu gâtul lung, 1924
Ghips, 51 x 15 x 30 cm
Semnat și datat la spate jos:
Th. Cernat/ 1924
MNAR, GARM, Inv. 111566/2018

Pagina alăturată

Buna Vestire, [1926]
Relief ghips colorat,
60 x 34 x 3.5 cm
Colecția familiei

Pentru sculptură maestrul ei a fost Ion Jalea, în atelierul căruia a lucrat mai mulți ani. De la acesta a înțeles ponderea clasică, echilibrul structurilor, monumentalitatea. Unele dintre lucrările ei, precum reliefurile cu câte doi sfinți, reiau teme ale maestrului, diferită fiind însă tratarea, la Theodora mai ascetică și mai hotărât stilizată spre cubism prin planurile care se întâlnesc în muchii.

Astăzi nu ne dăm seama de cât curaj, de câtă voință și mai ales de ce mare credință în arta cu A mare avea nevoie o femeie pentru a intra alături de bărbați în lupta pentru dobândirea măiestriei în mănuierea culorilor sau modelarea lu-

tului și pentru a participa la expozițiile publice, expunându-se judecății criticilor și a publicului larg. Toate femeile care s-au afirmat în perioada interbelică i-au impresionat pe contemporani prin energia, fermitatea și determinarea lor. Ca și mentora ei, Cecilia Cuțescu Storck, Theodora se impunea oricui, deși era o femeie mică de statură și slăbuță. Stătea dreaptă, cu gâtul întins și o ținută mândră a capului, te privea drept în ochi, nu vorbea prea mult și zâmbea rar, niciodată convențional. Era o doamnă. Știa și să ridice glasul, și atunci cei din jur își aminteau că este nepoata generalului Alexandru Cernat care luptase în Războiul de Independență de la 1877. Tatăl ei, Nicolae Cernat, era consilier la Curtea de Conturi. Familia lor avea documente din vremea lui Petru Rareș care dăruise lacul Brateș strămoșului lor. Din partea mamei, se trăgea din italianul Caramelli, o figură romantică de pașoptist.

Theodora avea un aer serios din cauza ochilor întunecați, deși pe fața rotundă nasul era mic și copilăresc. Părul șaten închis și-l pieptăna lins, strâns într-un coc la spate. Purta rochii simple, croite drept, luminate de un șirag de mărgele lungi. Mai târziu am înțeles că stilul unei femei, care o distinge și îi exprimă personalitatea cât trăiește, e marcat de momentul împlinirii, de perioada cea mai fericită a existenței, mai plină de speranță, când fiecare dorește să arate cât mai bine. Theodora și-a trăit dragostea pentru artă odată cu adevărata iubire în anii '20, când l-a cunoscut pe Sabin Popp. Nu întâmplător, ea a rămas mai departe fidelă stilului geometric și funcțional al modernismului, fără a se tunde însă vreodată băiețește.

L-a întâlnit pe Sabin la Academia Liberă, unde acesta venea să corecteze lucrările studenților. Deși doar cu doi ani mai vârstnic decât ea, avea atât experiența și autoritatea anilor de studiu din Școala de Belle Arte, unde intrase de la 16 ani, cât și aura veteranului din război. Demetrescu Dem. a surprins într-o schiță fugară chiar acel moment magic, pe Sabin desenând la șevaletul ei, în timp ce ea, mititică, îl urmărea din spatele lui. Theodora a fost cea care l-a ales și l-a cucerit pe soțul ei cu răbdare și perseverență, așa cum povestește prietenul lor Stefan Nenițescu în volumul său dedicat lui Sabin Popp. Ei au trăit împreună anii luminoși ai verilor la Balcic, unde floarea artiștilor români se risipea pe dealuri, la peisaj, iar seara se aduna în jurul plăcintelor oficinate de Jean Al. Steriade, sub ochii paterni ai primarului Octav Moșescu. Împreună se bucurau la Salonul Oficial când își vedeau lucrările alese și expuse.

Theodora a participat la Salonul Oficial începând cu anul 1923, în 1924, 1926 și 1930, de fiecare dată câte două lucrări, un ronde bosse și un relief. În 1923, la Salonul de Toamnă, a obținut o bursă de studii în Italia. Nu putea lipsi, desigur, nici de la expozițiile artistelor pictore și sculptore, inițiate de Cecilia Storck și Olga Greceanu în 1916.

Sabin și Theodora făceau parte și ei din marele val al celor care credeau că arta românească modernă poate concura cu cele mai noi realizări ale apusului folosind pentru a se deosebi de ceilalți propria zestre, pictura murală medievală. În epoca în care fotografia preluase oglindirea mecanică a realității, iar Matisse sau Picasso creau imagini noi, nemaivăzute, fără a imita relieful sau perspectiva, artiștii noștri au descoperit aceeași desprindere de concret în frescele



Codina, sora artistei,
[1940–1942]
Ghips, 38 x 19 x 26 cm
Colecția Familiei



bisericilor noastre ortodoxe – determinată de o cu totul altă cauză, de atitudinea spirituală a creștinismului din primele secole. Așa se explică de ce artiștii noștri cei mai valoroși au studiat cu condeii în mână chipurile sfinților sau ale ctitorilor (ca Pallady), le-au copiat (ca Sabin Popp) le-au pictat din nou (ca Tonitza) sau le-au comentat în scris (ca Șirato sau Olga Greceanu), dorind să-și exprime viziunea personală și în același timp apartenența la stilul național românesc.

Tripticul de Familie al lui Sabin Popp a rămas una din cele mai convingătoare dovezi ale acestui țel, pe care fiecare dintre artiști îl urmărea cu fervoare, propunând soluții inedite.

Theodora desena cu vigoare, în trăsături ferme, cu pete de culoare plate, cum dovedesc peisajele în pastel, lucrute mai ales în București. Pasiunea desenului a dus-o desigur spre sculptură, arta de a asambla în volume mai multe planuri, ca variații ale aceleiași melodii. Ea declara, în glumă, că nu a făcut pictură pentru a nu-l concura pe Sabin. Biserica ortodoxă nu oferea însă modele de sculptură ronde bosse. Aceasta fusese total eliminată din lăcașurile de

cult, în care se preferase spiritualizarea picturilor aplatizate, lipsite de trup terestru. Theodora s-a înscris totuși în curentul general mai ales prin reliefuluri cu aspect ascetic, iar în statuară, în portrete, prin expresia gravă, de reculegere.

Relieful *Buna Vestire*, în ghips colorat, din 1926, a impus-o pe Theodora în lumea artistică.

Stefan Nenițescu, cel mai temut critic al vremii, scria în cronica salonului Oficial din ziarul *Adevărul* din 23 mai 1926: „Anul acesta în sculptură se închiagă mai lămurit, într-una din bucăți, tendința ce stă să înfioare adâncurile artei românești, aceea către bizantinism. Compoziția Theodorei Cernat, *Buna Vestire*, readuce vestea cea bună. Aici stilizarea pare să fie înăscută. În capetele ei, de asemeni, ca și în cel expus la Salon, se arată tendința neîndoielnică spre sinteza de expresie în calități de duritate.”

În fața celor doi tineri soți, viitorul părea că se așterne plin de proiecte și speranțe.

Destinul lor s-a frânt însă odată cu moartea lui Sabin, la vârsta de 32 ani, după o operație de cancer la Viena. El nu a părăsit însă sufletul și casa soției sale, care i-a fost fidelă toată viața și s-a străduit să-i cultive memoria plasându-i lucrările în marile muzee. Cenușa lui a stat de altfel în camera ei, într-o urnă de argint, într-un colțar învelit într-o țesătură cu fir aurit. Ea a rămas cu un copil de câteva luni, pe care l-a crescut singură, înfruntând toate greutățile. (Rareș Popp și-a împlinit vocația devenind un valoros medic chirurg).

Theodora a mai expus la Salonul Oficial din 1930, a reușit să facă o expoziție personală la 11 aprilie 1938, cu 18 lucrări, în str. I. G. Duca nr. 54, apoi a mai participat la câteva expoziții colective ale femeilor artiste, ultima dată în 1948, de Ziua Femeii.

A fost apoi treptat copleșită de grijile zilnice și obligată să facă muncă de colaborare la comenziile foștilor ei profesori. A lucrat cu Ion Jalea – care-și pierduse un braț luptând în Primul Război Mondial – la diferite statui, cu Cecilia Cuțescu Storck la pictarea aulei de la Academia de Studii Economice (1934), cu Nina Arbore la *Mausoleul de la Mateiaș*, (1936), cu Eduard Săulescu la *Mausoleul de la Mărășești* (1938), cu Olga Greceanu la frescele de la primăria din Bd. Banu Manta, la Gara Regală (1938), Institutul de Istorie (1942) sau la mozaicurile bisericii mănăstirii Antim (1949).

De Olga Greceanu a legat-o toată viața o deosebită înțelegere și prietenie. Dovadă rămân reliefulurile Theodorei după compozițiile pictoriței

Pagina alăturată

Luchi Galaction, [1925–1927]
Ghips patinat, 58 x 26 x 36 cm
Colecția familiei



reprezentând Fecioara cu Pruncul, lucrate în martie 1939, după cum a notat Olga Greceanu în agenda ei. A pictat apoi o vreme icoane, împreună cu Arthur Verona și Dida Pană Buescu. A lucrat și artă decorativă, bijuterii pentru teatre, restaurări de țesături medievale, etc.

A predat alături de Cecilia Cuțescu Storck elevilor din atelierul acesteia, apoi a avut propriii elevi, oameni de toate vârstele. Între anii 1947–1957 a fost secretara Uniunii Artiștilor Plastici din România.

Și-a păstrat toată viața atelierul ca loc de refugiu. El s-a aflat mulți ani într-una din încăperile apartamentului din actualul Bd. Elisabeta (între statuia lui Kogălniceanu și liceul Lazăr), pe care l-a împărțit cu Irina Nenițescu, sora criticului de artă, până la moartea acesteia. Apoi, după ce m-am căsătorit cu fiul ei și la scurtă vreme după aceea am fost dați afară din casa părinților mei peste noapte, a renunțat cu generozitate la atelier pentru a ne găzdui pe toți, provizoriu. Cum provizoratul se prelungea (avea să dureze 32 ani, cât viața lui Sabin), Theodora a găsit alt atelier, al Magdalenei Rădulescu, plecată în Italia, aflat în locuința fratelui ei, lângă biserica Elefterie, unde a lucrat mai departe cât a trăit.

După instaurarea realismului socialist a refuzat să mai iasă în public, modelând doar pentru sine, mai un portret, mai o pasăre.

Multe dintre lucrările ei s-au pierdut sau au fost distruse, ca de pildă *Noe* sau *Victoria* reprodușă în Catalogul Salonului Oficial din 1930. O bună parte din statuara ei a rămas în atelier, necunoscută nu numai marelui public, dar și istoricilor și criticilor de artă din generațiile mai tinere.

Prin năzuința către armonie și echilibru clasic, Theodora Cernat Popp se înscrie în curentul principal al sculpturii românești interbelice ilustrat de artiștii cei mai importanți, Cornel Medrea, Ion Jalea, Oscar Han etc. Această trăsătură comună explică și preferința lor pentru arta lui Bourdelle, artistul care la rândul lui fusese atras de arta romanică, cea mai apropiată de arta bizantină.

Tipul uman ideal care se regăsește în toată statuara ei are forme masive, dense, exprimând forță; contururile sunt decise, simplificate, sugerând stăpânirea de sine, ca și contrastele ferme între zonele luminate și cele umbrite.

Utilizarea în aceeași lucrare a unor linii drepte și a unor curbe regulate, în arc de cerc, stă la baza unei ritmici compoziționale originale, care acționează asupra privitorului ca o lentă pendulare între două atitudini extreme, de la rigoare și

duritate la blândă tandrețe. În *Maternitate*, toate volumele sunt rotunjite, dar conturul exterior care le cuprinde formează un unghi drept, rigid. Pe când formele dulci, expansive, de fruct, cântă bucuria mamei îmbrățișându-și pruncul, forțe nevăzute parcă le apasă, obligându-le să se îndoie și să se replieze ca o plantă care nu are loc să se ridice sau ca elanurile sufletești care se lovesc de barierele implacabile ale destinului.

Am cunoscut-o pe Theodora de când începeam să fac primii pași. Pe la 14 ani m-a chemat în atelierul ei unde învățau să deseneze mai mulți tineri de vârsta mea, dar și adulți. Intrând în casa ei, am fost atât de impresionată de chipul luminos și senin al lui Sabin din picturile de pe pereți încât, atunci când l-am văzut pe fiul său Rareș cu aceeași privire intensă sub sprâncenele codate, am fost sigură că este același duh la altă vârstă, ne-am împrietenit ca frații și după ani, ne-am căsătorit.

În atelier desenam după gipsuri și așa am descoperit sculpturile Theodorei, chipuri de femei blânde, dar solemne, care înfățișau pe prietenele sau pe surorile ei. La corectură Theodora nu avea nimic sever sau profesoral, ci se apropia prietenește de fiecare, amabilă, dar foarte serioasă și te făcea să observi cum liniile și planurile volumelor se așază și își răspund formând de fiecare dată altă armonie, încât lucram ore în șir cu convingerea că îndeplinim lucrul cel mai important. Nu țin minte să-mi fi corectat vreodată un desen, îmi spunea doar: „e bine, puiul meu de artist”. Mi-a arătat apoi cum să folosesc cele mai diverse instrumente de modelat, să torn în gips și să patinez o statuie, cum nu învățasem în toți anii de studenție la Arte.

A refuzat mereu să-și organizeze o expoziție retrospectivă înainte de a atinge nivelul înalt spre care tindea.

După ce s-a stins în 1980, la pomenirea de 7 ani, i-am organizat o expoziție în casa Storck, apoi în 2004–2005 o prezentare amplă la palatul Mogoșoaia, în care sculpturile și desenele Theodorei au stat admirabil lângă picturile Olgăi Greceanu. Abia redactând catalogul (din care am citat câte ceva și în textul de față), am apreciat într-adevăr întinderea și importanța operei celei lângă care mi-am petrecut o bună parte din viață.

Personalitate puternică, hotărâtă, stăpână pe meșteșug, Theodora Cernat Popp rămâne pentru noi un exemplu de credință în Arta pe care a înțeles să o practice cinstit și exigent.

Pagina alăturată

Maternitate, [1930–1935]
Ghips patinat, 38 x 20 x 19 cm,
Colecția Familiei



Margareta Sterian

n. **Margareta Weinberg**, Buzău, 1897 – București, 1992

de **Monica Enache**

Fiica negustorului Moise Weinberg și a Aureliei Weinberg, Margareta rămâne în îngrijirea bunicii materne, în urma morții premature a mamei și a recăsătoririi tatălui. Universul copilăriei, imaginea bunicii, proprietara unui atelier de broderie în Buzău, a târgurilor pitorești de Drăgaică sau de Moși vor rămâne mult timp principala sa sursă de inspirație. Urmează cursurile primare la școala anglicană, iar cele liceale la școala evanghelică, ambele din București. Îi are ca profesori de desen pe Richard Canisius și, în vacanțele de la Buzău, pe Gore Mircescu. Se căsătorește foarte tânără cu un bancher din Ploiești, de care se desparte în scurt timp. Îl cunoaște apoi pe Paul Sterian, activ în mediul avangardei literare românești, cu care se căsătorește. Între 1926 și 1929, studiază împreună la Paris, încurajați și sprijiniți de tatăl lui Paul Sterian, Eraclie, renumit medic român. Margareta Sterian frecventează Academia Ranson, unde ia lecții de pictură cu Roger Bissière, artist complex, influențat de cubism, și cu expresionistul Amédée de la Patellière. La École du Louvre, asistă la cursul de istoria picturii al lui Louis Hautecoeur și la cel de istoria sculpturii al lui Paul Vitry. În muzeele pariziene este atrasă de maeștrii italieni și spanioli, ca și de expresivitatea pictorilor flamanzi și intimismul olandez.

În 1929, se întoarce la București și participă, la invitația lui Dimitrie Gusti, la campania de investigații etnografice desfășurată la Drăguș, în județul Brașov. Cu acest prilej, realizează desene și uleiuri, mai ales portrete, printre care cele din ciclul *Copiii din Drăguș*. Aproximativ treizeci de compoziții din această serie vor fi

prezentate la expoziția organizată la București în urma campaniei. Expoziția este itinerată la Dresda, unde artistei i se reține o lucrare pentru colecția orașului. Deschide, la sfârșitul aceluiași an, prima expoziție personală la București, în Sala Mozart, cu peisaje, naturi statice și portrete, pentru care primește premiul Ministerului Artelor. Lucrările sale sunt apreciate de critică pentru viziunea modernistă: Henri Blazian subliniază „curajul stilului propriu”, iar Ionel Jianu „primitivismul viziunii”. Între 1930 și 1937, participă la decorarea locuințelor realizate de Marcel Iancu în București, lucrează compoziții murale și ceramică. Expune frecvent la Salonul oficial de pictură și sculptură (1930–1937) și la cel de grafică (1930, 1932–1935, 1937, 1939). Călătorește în Anglia, Austria, Danemarca, Elveția, Norvegia și la New York (1931). Contactul cu metropola americană marchează un moment hotărâtor în plastica sa. La întoarcerea în țară, prezintă lucrări realizate în Statele Unite la expoziția organizată de „Grupul Nostru”, în martie 1932. Alexandru Busuioceanu notează prezența unei remarcabile „privești de patinaj bruegelian”, caracterizată ca „o ciudată lume miniaturizată, într-un joc de culori concentrate și sticloase”, (*Patinaj*, cat. 99).

Margareta Sterian este membră fondatoare a grupului „Criterion”, (secțiunea de artă plastică), alături de Paul Sterian (secțiunea literară); va fi prezentă la expoziția grupului în 1933. Participă consecvent la manifestările avangardei bucureștene: expoziția grupării „Arta Nouă”, (1932), expoziția de artă modernă românească din cadrul Expoziției internaționale de artă futuristă, Roma (1933), expoziția

Pagina alăturată

Patinaj, 1932

Ulei pe pânză, 74 x 55.3 cm
Semnat și dreapta jos cu brun:
margareta / sterian / (1)932
MNAR, GARM, Inv. 103601/10.496





Autoportret, [1930–1933]
Ulei pe pânză, 36 x 26 cm
Semnat stânga jos: *M Sterian*
MNAR, GARM, Inv. 64.527/8598

Pagina alăturată sus

Târg, [1955–1958]
Ulei pe pânză, 73 x 100.5 cm
Semnat dreapta jos cu brun:
Margareta Sterian
MNAR, GARM, Inv. 80.206/9280

Pagina alăturată jos

Tineri bucureșteni, [1975–1977]
Ulei pe carton presat, 58 x 75 cm
Semnat stânga jos cu alb: *Sterian*
MNAR, GARM, Inv. 84706/9617

„Grupului Plastic,” 1934 (1934), Expoziția internațională de desen, Varșovia (1934), expozițiile *Contimporanul* (1935, 1936), expoziția „Peisaj bucureștean,” București (1935), Expoziția internațională a artelor și industriei, Paris (1937), expoziția „Mama și copilul în arta românească,” București (1938). Deschide expoziții personale în 1933, la Galeriile Prietenii Cărții

(Editura Hasefer), și, în 1938, în locuința sa din strada Vasile Lascăr nr. 8. Realizează decoruri pentru piese de teatru și balete, ilustrează *Antologia poezilor tineri* de Zaharia Stancu (1934), publică articole de teatru și coregrafie.

După 1940, este exclusă din viața publică pe criterii rasiale; despărțită de Paul Sterian, asociat acum mișcării de extremă dreapta, rămâne fără apartamentul din strada Vasile Lascăr și fără mijloace de întreținere. Recurge, pentru a putea supraviețui, la confecționarea de pălării și la realizarea de portrete la comandă. Lucrările executate în această perioadă circulă, din cauza cenzurii, sub pseudonim sau sunt nesemnate. Tot acum se dedică traducerilor din literatura engleză și americană. Traduce, printre altele, trilogia *Din jale se intrupează Electra* de Eugene O'Neill, piesă care se va juca în ianuarie 1944, la Teatrul Național, fără ca numele traducătoarei să fie menționat.

Își reia activitatea publică după august 1944, când participă la Salonul de toamnă și deschide o expoziție personală la Căminul Artei. Continuă să traducă din creația lui Clemence Dine, Walt Whitman, William Faulkner, Paul Morand, să scrie poezii și proză. După instalarea regimului comunist este acuzată de cosmopolitism, din pricina traducerilor, și supusă unor anchete umilitoare. Scapă de închisoare grație intervenției lui Mihail Sadoveanu. Expune în țară (1945, 1947, 1958, 1964–1978, 1984, 1988) și în străinătate (1947, 1962, 1966–1972, 1978–1980, 1982, 1984, 1986).

Creația Margaretei Sterian poate fi definită prin înclinația spre introspecție și transcendent, care trebuie percepută și ca soluție de supraviețuire în vremuri de profunde și brutale schimbări socio-politice. Concepția sa plastică, ce reprezintă un tip de sublimare a realului cu certe valențe hasidico-mistice, s-a manifestat prin imaginarea unui spațiu fantastic, ideal, structurat într-o perspectivă relativă, torsionată, în rezonanță cu revolta sa interioară. Cromatica bazată pe contraste, tușa difuză, cu un aspect vitrificat, contribuie la crearea unei atmosfere ireale, desprinsă parcă dintr-o altă dimensiune. Motivul zborului ca eliberare, precum și tematica inspirată din lumea pestră a cercului o apropiere vădit de opera lui Marc Chagall, cu care Margareta Sterian împărtășea aceeași viziune oniric-melancolică asupra lumii, transpusă plastic în universul mirific al copilăriei.



Céline Emilian

n. Céline Sevastos, Paris, 1902 – București, 1983

de **Valentina Iancu**

Céline Emilian provine dintr-o familie de intelectuali cu tradiție veche. Bunica maternă, Cornelia Ederlly de Medve (1840–1910) a fost o jurnalistă renumită pentru eforturile depuse în lupta pentru emanciparea femeii. A înființat, în 1867, *Reuniunea femeilor române* (lași) și, în 1894, *Liga femeilor*, organizație care tipărește o publicație dedicată problemelor feminine. Căsătorită cu arhitectul Ștefan Emilian (1819–1899), Cornelia Emilia a avut trei copii, între care pictorița Cornelia Emilian, mama Célinei. Ulterior, artista, născută Sevastos, va alege să-și semneze lucrările cu numele matern.

Viitoarea sculptoriță s-a născut în 1902 la Paris. A copilărit în România și după o scurtă perioadă de studii în cadrul *Secțiunii domnișoarelor* din cadrul Universității de Belle Arte din București, se îndreaptă pentru definitivarea studiilor spre Paris. Frecventează cursurile Académiei de la Grande Chaumière (1921–1924), apropiindu-se de sculptorul Antoine Bourdelle (1861–1929). Bourdelle îi devine maestru, influențându-i ireversibil concepția sculpturală. Viziunea lui Bourdelle, temperat modernistă, este în esență clasicizantă cu puține preocupări pentru abstracție și un anumit hieratism gotic. Céline Emilian lucrează împreună cu Bourdelle la multe dintre comenzile primite de acesta: monumentul minerilor de la Monceau-les Mines, friza Teatrului din Marsilia sau decorarea abației Saint-Remi din Reims, distrusă în Primul Război Mondial.

„Am petrecut în atelierul lui Bourdelle poate cei mai frumoși ani ai uceniciei mele. Se lucra serios, cu ardoare, cu suflet”,¹ își aminteș-

te peste ani Céline Emilian. În 1930 devine bursieră a Academiei di Romania² din Roma, lucrând trei ani într-un atelier în capitala Italiei. Sunt ani în care face nenumărate călătorii pentru documentare în: SUA, Marea Britanie, Cehoslovacia, Iugoslavia etc.

A debutat în 1922 la Paris, rămânând o prezență constantă a saloanelor franceze până în 1939. După 1927 devine activă și la București, participând constant la expozițiile Saloanelor oficiale, ale Tinerimii Artistice precum și în expozițiile inițiate de grupuri feminine (Mica Atantă feminină). Participă la expoziția internațională de la Paris (1937), Bienala de la Veneția (1938) și nenumărate alte manifestări colective organizate cu diferite ocazii în afara granițelor³. În 1929 deschide prima expoziție personală, la Sala Ileana din București. Expoziția, dedicată maestrului ei, avea un caracter retrospectiv: artista prezintă o selecție amplă de piese lucrate de-a lungul anilor petrecuți în Franța. „Nu e de mirare că o expoziție de asemenea anvergură, într-un peisaj artistic în care expozițiile de sculptură nu erau foarte numeroase, a atras atenția criticii, care a văzut în Céline Emilian o artistă excepțional de înzestrată și un exemplu de modernitate.”⁴

Cu un repertoriu tematic divers, în care portretul și corpul feminin ocupă un loc privilegiat, Céline Emilian este interesată deopotrivă de echilibrul și monumentalitatea clasice, dând forme o notă modernistă prin apropierea unei plasticități medievale. Siluetele feminine realizate în anii '30 sunt evident influențate de plasticitatea gotică a reliefulor lucrate pentru

Pagina alăturată

Fata cu cercul, [1930–1937]
Gips patinat, 27 cm
Semnat spate: Céline Emilian
MNAR, MCA, Inv. 94218

1 Vivian Bell, „O vizită în atelierul de sculptură al doamnei Céline Emilian” în *Rampa*, 18 feb. 1938, p. 2.

2 Ronald Alley, *Catalogue of the Tate Gallery's Collection of Modern Art other than Works by British Artists*, Tate Gallery and Sotheby Parke-Bernet, London 1981, p. 201.

3 Vezi Alina-Cristina Cristea, „Prin colecția de sculptură a Muzeului Vâlcean Emilian Céline (Sevastos) și Milița Petrașcu” în *Buridava*, Nr. 8/2010, pp. 343-348.

4 Ioana Vlasie, „Émile Antoine Bourdelle și sculptura interbelică din România” în volumul *Influențe franceze în arhitectura și arta din România secolelor XIX și XX*, Institutul Cultural Român, București, 2006, p. 129.



abația din Reims. „Sensul adevărat al sculpturii este monumentalul. O sculptură monumentală care să fie perfect adaptată arhitecturii. Așa cum au făcut goticii.”⁵ Céline Emilian rămâne consecventă soluțiilor asimilate în tinerețe, fidelitate care o duce, inevitabil, spre manierism.

5

Céline Emilian apud. Ioana Vlasiu, Op. cit. p. 130.

Dans, [1930–1937]
 Bronz, 30.4 x 30 x 19.5 cm
 Semnat în spate dreapta:
Céline Emilian
 MNAR, MCA, Inv. 92218

Pagina alăturată

Tors, [1921–1924]
 Marmură, 73 x 25 x 19 cm
 Semnat lateral dreapta: *C. EMILIAN*
 MNAR, MCA, Inv. 93359







Maternitate, [1930–1937]
Bronz, 37 x 16 x 8.6 cm
Semnat spate: *Céline/Emilian*
MNAR, GARM, Inv. 7960/1314



Două femei, [1930–1937]
Bronz, 25 x 21 x 13.2 cm
Semnat în spate dreapta jos: *Céline Emilian*
MNAR, GARM, Inv. 7649/1003

Mina Byck Wepper

Bârlad, 1900 – București, 1964(?)

de **Valentina Iancu**

Mina Byck Wepper provine din familia cunoscutului lingvist Jaques Byck, o familie de intelectuali evrei care s-a preocupat constant să ofere cea mai bună educație copiilor.

După terminarea liceului în Bârlad, Mina a urmat cursurile Școlii de Belle Arte din București, la clasa Ceciliei Cuțescu-Stork. Primele lucrări ale Minei Byck sunt puternic influențate de predilecția pentru decorativismul *Secession* al Ceciliei Cuțescu. Imediat după absolvire Mina Byck a primit o comandă pentru realizarea unor panouri decorative într-o locuință privată din București, asigurându-și astfel suma necesară unei călătorii de studii în Germania. Timp de doi ani a frecventat atelierul lui Franz von Stuck (1863–1928). Contactul cu acest reprezentant de frunte al *Jugendstilului* bavarez și-a pus amprenta decisiv asupra rafinării artistei, creația de început a Minei fiind tributară spiritului *Secession* al

picturii müncheneze. Ulterior s-a orientat spre o artă angajată social și o viziune expresionistă, pe care o dezvoltă într-o manieră profund originală.

Expozițiile personale pe care le-a deschis la București (1921, 1922, 1935, 1936, 1938, 1946) au fost foarte bine primite de critica de artă; Mina Byck devenind astfel o favorită a câtorva colecționari ai vremii. A fost o prezență activă și apreciată în mediile artistice moderniste, expozițiile personale pe care le-a deschis la București (1921, 1922, 1935, 1936, 1938 și 1946) bucurându-se de un real succes în rândul criticii și colecționarilor. În perioada 1922-1940 a expus în cadrul expozițiilor Tinerimii Artistice și Saloanelor Oficiale, câteva lucrări fiind distinse cu premii. Dintre expozițiile de grup una dintre cele mai importante participări a fost cea din 1932, la manifestarea intitulată **Nudul în pictura contemporană**, unde lucrările sale se regăsesc pe aceeași simă alături de nume de referință ale artei românești a momentului ca: Marcel Iancu, Alexandru Phoebus, Margareta Sterian etc. Mina Byck a reprezentat corpul feminin într-o manieră delicată, urmărind totdeauna feminitatea pură, fără să accentueze componenta erotică a nudurilor. Consacrarea definitivă i-a adus-o participarea la Expoziția internațională de la Paris, deschisă în 1937.

Prigoana antisemită din anii '40 a reprezentat sfârșitul carierei sale artistice, după război artista participând foarte rar cu lucrări noi la expozițiile anuale de stat. Aflată în București în timpul rebeliunii legionare, după cum declara mai târziu într-un interviu, a fost profund marcată de aceste evenimente și a ales să se izoleze până la sfârșitul vieții.

Pagina alăturată

Autoportret, [1933]

Ulei pe carton, 68 x 49.3 cm

Semnat stînga jos în tuș roșu și

Mina Byck Wepper

MNAR, GARM, Inv. 64.790/8745

Prigoaniții, [1940–1944]

Tuș și urme de cărbune, 52 x 63.8 cm

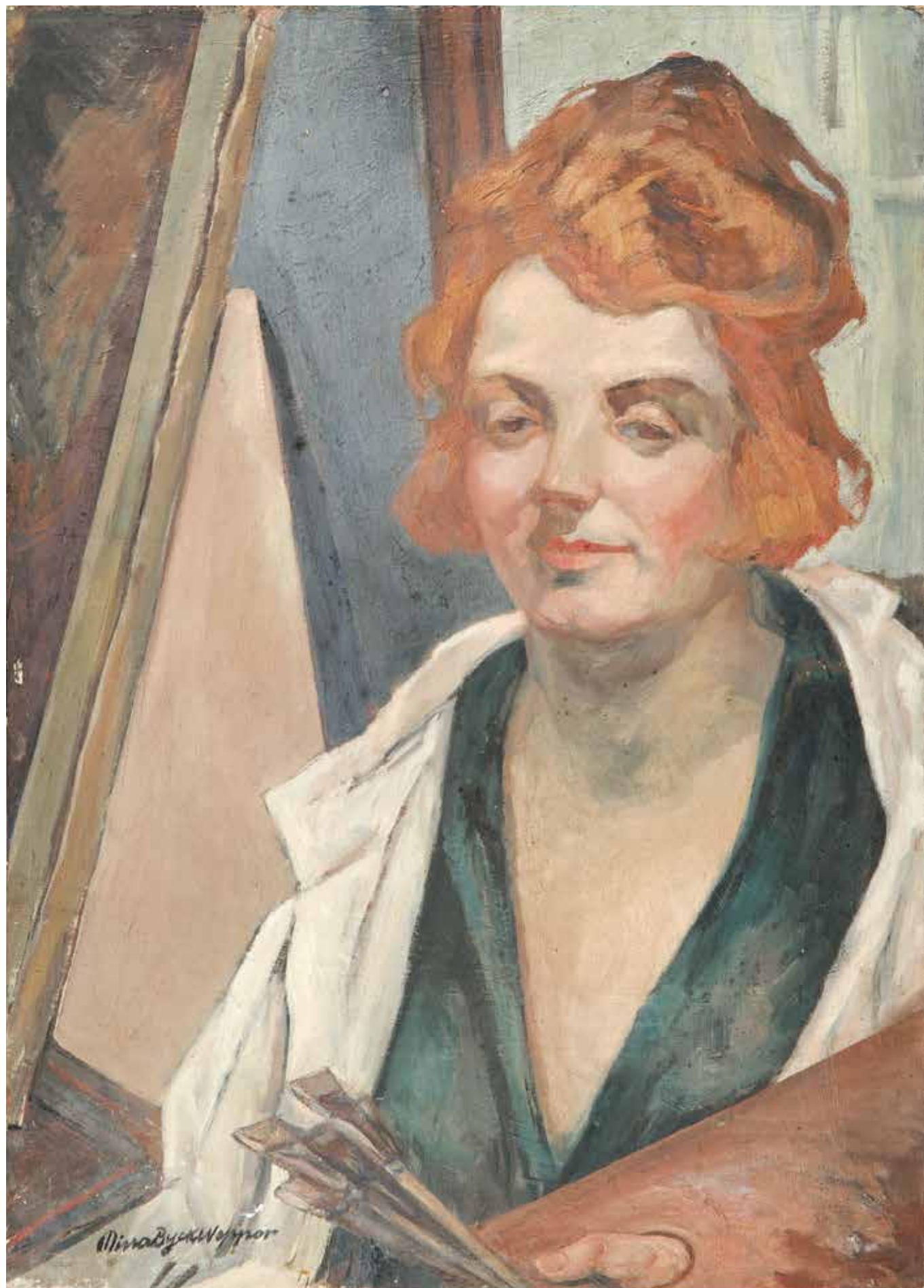
Semnat stînga sus în tuș roșu și

negru, suprapus: *Mina Byck Wepper*

MNAR, Cabinetul de Desene și

Gravuri, Inv. 33295/8701





Ciuboșica cucului, [1937]
Ulei pe carton, 59.6 x 49.5 cm
Semnat stânga jos cu negru: *Mina Byck Wepper*
MNAR, GARM, Inv. 968



Pagina alăturată

Maternitate, [1930–1933]
Semnat stânga jos cu negru: *Mina Byck Wepper*
MNAR, GARM, Inv. 1743



Micaela Eleutheriade

București, 1900–1980

de **Valentina Iancu**

Descendentă directă a pictorului Gheorghe Tattarasu (1818–1894), Micaela Eleutheriade se formează într-un mediu familial deschis spre artă și cultură. Studiază la Școala de Belle Arte din București, cu Ipolit Strâmbu (1871–1934), Dimitrie Serafim (1862–1931) și Cecilia Cuțescu Stork. „Tendințe novatoare manifesta pe atunci una dintre cadrele didactice, Cecilia Cuțescu Stork, profesoară care și-a îndrăgit eleva recunoscându-i talentul de la bun început.”¹

În dezvoltarea profesională un rol decisiv l-a avut Parisul. Micaela ajunge studentă la Academia Ranson, în 1924, printr-un program de schimb studențesc. Studiază trei ani cu Roger Bissière (1886–1964) și intră în contact cu noul val modernist al școlii de la Paris, fiind atrasă în special de viziunea nabiștilor. În 1926 a intrat în circuitul expozițional, participând cu lucrări la Salonul Independenților și Salonul de toamnă în Paris. În același an a fost prezentă cu o lucrare la Salonul Oficial din București² și imediat remarcată de pictorul Nicolae Tonitza care scria în *Universul literar*: „Micaela Eleutheriade este pentru noi o necunoscută. Poate o debutantă. Natura sa moartă ne-a reținut totuși privirea prin excepționale calități. A izbutit să compună un interior de o rară și odihnitoare eleganță”³, doar un an mai târziu completând alte calități: „inteligentă, grație, îngemănări de tonuri fine și armonice.”⁴ După debut a devenit imediat o prezență constantă a Salonul Oficial, participând anual cu lucrări, fiind premiată în 1931.

Prima expoziție personală o deschide în 1930 și se bucură de aprecierea publicului,

presei și colecționarilor. Toate cele 12 expoziții deschise până în 1966 au fost receptate pozitiv. Repertoriul ei tematic este redus la natură moartă, peisaj și foarte rar reprezentări ale corpului uman. Vocația de peisagist, manifestată de timpuriu, rămâne definitivă pentru tot restul vieții. „Arta mea caută să fie simplă, sinceră și directă, dezvăluind prin linii și culori bucuriile nemăiîntâlnite ce ne înconjoară în cele mai neînsemnate lucruri și locuri.”⁵ În perioada interbelică călătorește adesea la Balcic în timpul verii, unde se apropie de grupurile artistice feminine active în oraș. Este prezentă la expoziția *Micii Antante Feminine*, organizată în 1938.

Micaela Eleutheriade este un artist onest, care se remarcă prin eleganța și simplitatea compozițiilor. Subiectele banale alese din imediatul cotidian sunt rezolvate într-o atmosferă feerică, atemporală. „Artista este un tip de peisagist, prin a cărui operă se transmite o mare capacitate de a fi fericit, fără alte motive decât acelea oferite de sentimentul direct al existenței imediate, într-un fel asemănător afectivității în familie.”⁶ S-a bucurat de recunoașterea contemporanilor încă de la debut și lucrat toată viața bucurându-se de aprecierea celor din jur.

Pagina alăturată

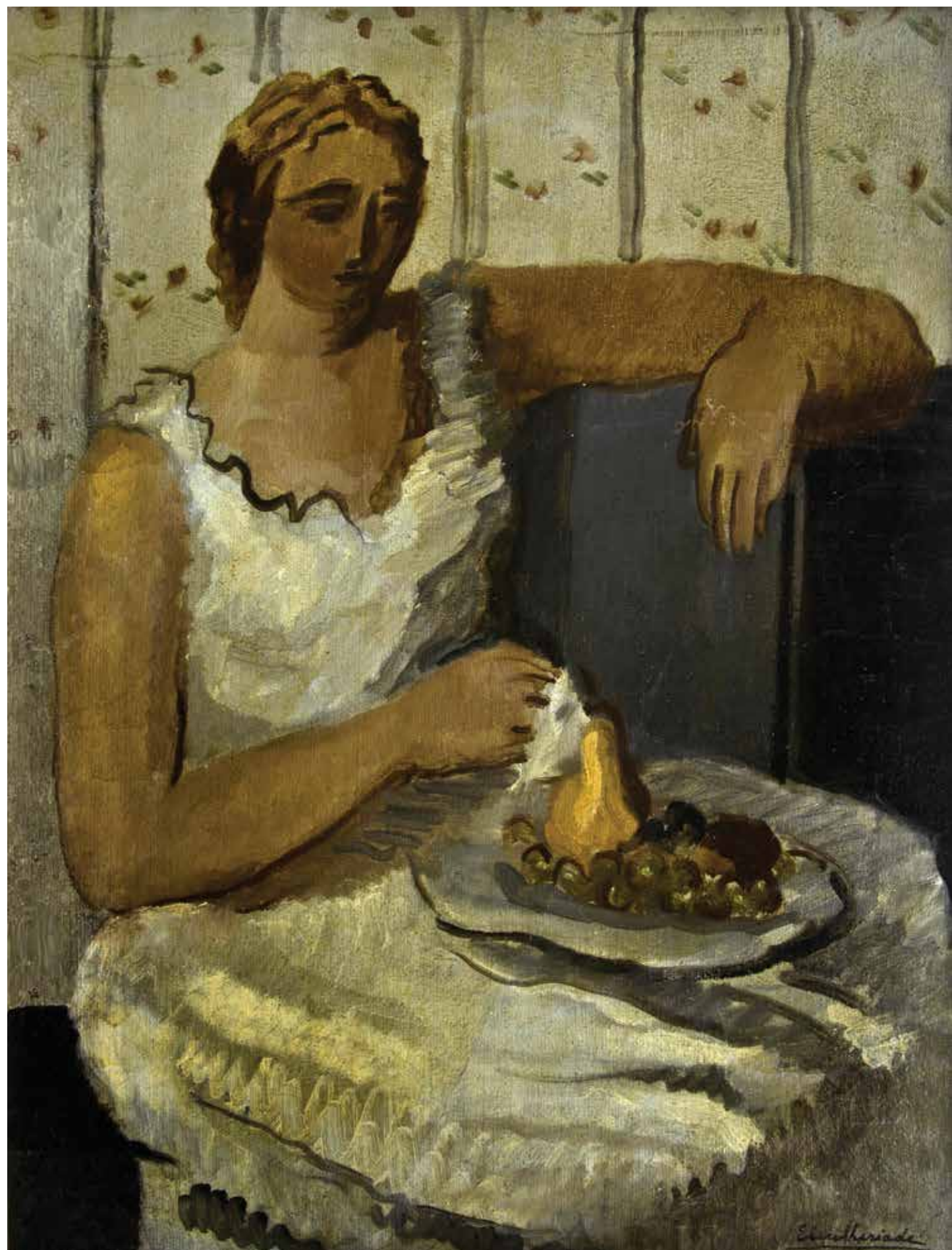
Femeie în alb, [1925–1930]
Ulei pe pânză, 65 x 49.5 cm
Semnat dreapta jos cu brun:
Eleutheriade
MNAT, GARM, Inv. 72.206/8302

1 Ion Frunzetti, *Micaela Eleutheriade*, Meridiane, București, 1962.
2 Ministerul Artelor, Salonul Oficial, Eleutheriade Micaela, *Natura moartă*, cat. 86.

3 N. Tonitza apud. Alexandru Cebuc, *Micaela Eleutheriade. Pictură și grafică*, catalog, Muzeul de Artă al RSR, București, noiembrie-decembrie 1978, p. 33.

4 N.N. Tonitza, „Salonul Oficial II” în *Universul literar*, 1 mai 1927, p. 13.

5 Micaela Eleutheriade apud. Alexandru Cebuc, Op. cit., p. 40.
6 Ion Frunzetti, Op. cit.







Oglindă, 1942
 Ulei pe pânză; 0,660 x 0,303 m
 Semnat dreapta jos cu brun: *Eleutheriade*
 MNAR, GARM, Inv. 72.930/8447

Pagina alăturată

Masă lângă fereastră, [1930–1935]
 Semnat dreapta jos cu negru:
Eleutheriade
 MNAR, Muzeul Colecțiilor de Artă, Inv. 9324/24



Nud așezat, 1926
 Ulei pe pânză lipită pe carton, 55.5 x 35.5 cm
 Semnat stânga jos cu brun: *Eleutheriade*
 Verso, însemnare cu albastru:
Nud așezat 1926 / 550 x 360 / Eleutheriade
 MNAR, GARM, Inv. 72.900/8417

Magdalena Rădulescu

Râmnicu Vâlcea, 1902 – Paris, 1983

Text de **Valentina Iancu**

Născută la Râmnicu-Vâlcea într-o familie de intelectuali, Magdalena Rădulescu și-a petrecut primii ani de viață într-un mediu familial care i-a încurajat aptitudinile artistice. Începe să picteze de la 7 ani și păstrează toată copilăria și adolescența această preocupare. La 18 ani pleacă la studii la München. Lucrează doi ani în capitala Bavariei, îndrumată de Max Angerer (1877–1955), îndreptându-se apoi spre Paris, unde a urmat cursuri de pictură și istoria artei la Academia de la Grande Chaumière. Fire nonconformistă și boemă, a renunțat la studii înainte de absolvire, fără ca vreunul dintre foștii profesori să-i devină cu adevărat maestru.

Magdalena Rădulescu a debutat în 1924, printr-o participare la Salonul Oficial din București, devenit apoi o prezență constantă a expozițiilor de grup, naționale și internaționale. Notabile sunt participările de la Salonul Independenților (1929) și Salonul supra-independenților (1933) din Paris, deoarece confirmă orientarea spre modernitate și inovație creatoare încă de la început. Până în 1935, când se stabilește temporar în România, Magdalena Rădulescu a călătorit în Europa și SUA, locuind o perioadă la New York. Prima expoziție personală a deschis-o în 1936 la galeria Zak din Paris și câteva luni mai târziu la Sala Hasefer din București. Artista caută să-și imprime personalitatea pe până, fără ostentație și cu intenția unei sinteze de factură modernistă, distinctă în efervescența creatoare a artei interbelice autohtone. „La Hasefer expune o tânără artistă, doamna Magdalena Rădulescu. Deși pasta sa e opacă, totuși în unele pânze se vedește o sensibilitate discre-

tă, o fantezie care aduce viziuni ce poartă pecetea unei personalități bine definite. Acestea sunt calități fundamentale ce vor putea fi bine valorificate atunci când artista va poseda o tehnică adecvată. În mijloacele sale tehnice se vede încă destulă timiditate ce va trebui să fie depășită cândva.”¹

Într-o primă perioadă, de tinerețe, lucrează sub influența căutărilor picturii decorative, compoziții statice cu personaje stranii, aplazitate. Se vorbește de o influență a viziunii Massimo Campigli (1895–1971), primul soț al artistei, apropiat al cercurilor futuriste italiene. Este evident dialogul vizual dintre cei doi parteneri și influențele reciproce care le-au modelat ulterior personalitatea. Lucia Demetriade Bălecescu remarcă înrudirea operelor celor doi creatori „mai ales dintr-unele similitudini de gesturi, de atitudini, structura lor intimă fiind total diferită.”² Dacă la început caută să imprime o monumentalitate ternă compozițiilor, treptat pictura ei evoluează spre alegoria vizuală în care dinamica și ritmul devin elemente centrale ale compoziției. Pictura Magdalenei Rădulescu este într-un permanent dialog ancestral cu arta populară românească, frescele pompeiene, pictura rupestră sau arta primitivă africană. Redescoperirea sensibilității formelor simplificate ale artei primitive reprezintă imboldul modernismului european. Creația ei artistică poate fi plasată în proximitatea simbolismului și a expresionismului, metoda de lucru fiind cel mai adesea suprarealistă. Cu toate acestea, „o simplă parcurgere a unui catalog ideal al creației sale scoate în evidență insolitul, neobișnuitul tematicii, atfel încât lucrările Magdalenei Rădulescu se refu-

Pagina alăturată

Autoportret, [1930–1938]
Ulei pe pânză, 94.3 x 70 cm
Semnat dreapta jos cu brun:
Magdalena / Rădulescu
MNAR, GARM, Inv. 105.311/10.674

1 Ionel Jianu, „Spre sfârșitul sezonului plastic” în *Rampa*, 12 VI 1936, p. 1.

2 „Lucia Dem. Bălecescu, Magdalena Rădulescu, Alexandru Țipoia, Bob Bulgarul” în *Universul literar*, 30 aprilie 1943, pt. 2.
3 „Florența Ivaniuc, Cristian Robert Velescu, Magdalena Rădulescu – încercare a unei situări” în catalogul expoziției *Magdalena Rădulescu pictură și grafică*, MNAR, MCA, București, 1994, p. 5.



ză *ab initio* oricărei încercări de sistematizare, de încadrare într-o direcție artistică sau alta, potrivit principiului înruderilor, al asemănărilor și al afinităților”³

Până în 1946, când reușește să emigreze în Italia, Magdalena Rădulescu locuiește în România, desfășurând o activitate expozițională foarte diversă. Participă la expoziții colective, organizând totodată, anual, expoziții personale la București (1936, 1939, 1941, 1942, 1943, 1944, 1957, 1970) și Cluj (1940). „Cu toate că toată viața și-a dat aere de boemă, a dus și duce o viață cumpătată și laborioasă, e capabilă să muncească săptămâni în șir 12-14 ore pe zi”⁴, notează mai târziu într-o notă informativă dată Securității comuniste unul dintre cunoscuții artistei. Urmărirea artistei începe pe 27 septembrie 1963, an în care se afla la Nisa cu gânduri de repatriere. După război s-a stabilit în Franța, unde a trăit foarte mult timp la limita subzistenței. La Marsilia a trăit într-o baracă, la Nisa a fost nevoită uneori să doarmă pe străzi. „În străinătate este cunoscut faptul că Rădulescu Magdalena materialicește o duce foarte greu, rămânând datoră cu chiria, la restaurantele unde servește masa și la magazinele unde se aprovizionează cu materiale”⁵ Lucrează în același ritm, expune la Nisa, Paris, Monaco, Roma, iar lucrările ei sunt uneori achiziționate de colecționari. Presa franceză a luat atitudine, ajutând-o partial să iasă din mizerie. În urma protestelor unor jurnaliști, statul francez îi oferă un mic studio la Paris. Statul român i-a refuzat repatrierea, permițându-i însă câteva expoziții în București (1969, 1970, 1971).

Până la sfârșitul vieții, în 1983, locuiește și lucrează în Franța. A lăsat în urmă o creație reflexivă, deopotrivă dramatică și feerică, predominant ludică, despre care avangardistul Ion Vinea nota: „viguroasa personalitate a doamnei Magdalena Rădulescu se manifestă cu egală măiestrie în portret, în peisaj, în natura moartă, în compozițiile largi, unele cu tendințe abstracte, altele în care fantasticul predomină și creează miracolul unei realități noi. În toate aceste realizări, în aparență dispartate, se afirmă un lirism al culturii, o luxuriantă vitalitate de a cuteza și care se sprijină pe o tehnică desăvârșită și pe o cunoaștere adâncă a legilor construcției”⁶.

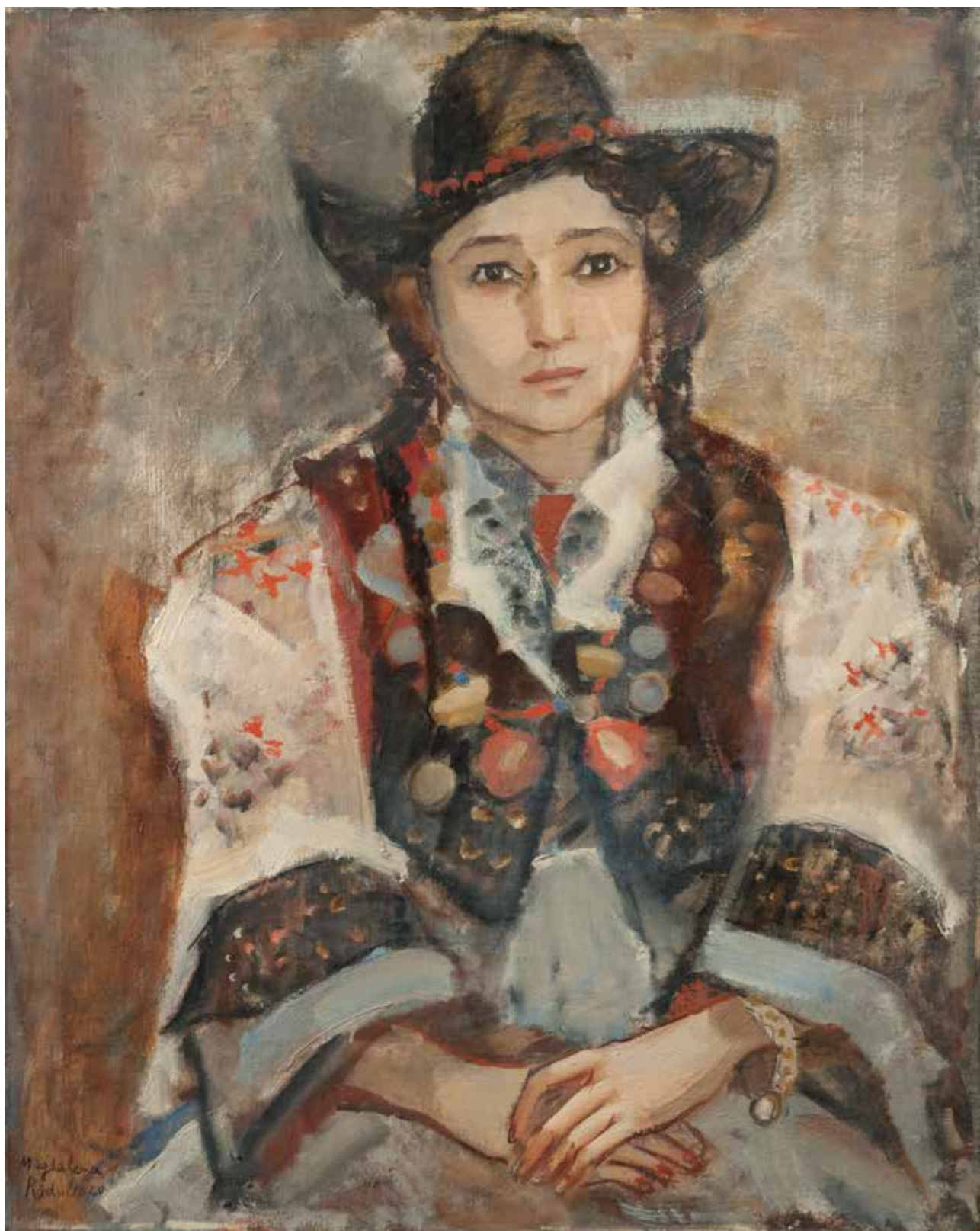
Pagina alăturată

Cella Serghi, 1941
Ulei pe pânză, 61.9 x 50.2 cm
Semnat stânga sus cu brun:
Magdalena Rădulescu 1941
Muzeul de Artă Constanța,
Inv. 6789

4 CNSAS – SIE 5816 Magdalena Rădulescu, fila 23
5 Ibidem, fila 3
6 Ion Vinea în catalogul expoziției *Magdalena Rădulescu*, Oficiul de Stat pentru Organizarea Expozițiilor de Artă, Ateneul Român, București, iulie, 1970



Portret de fată, [1930–1938]
Ulei pe pânză, 90 x 72.8 cm
Semnat stânga jos cu brun: *Magdalena Rădulescu*
MNAR, GARM, Inv. 3473



Pagina alăturată

Eliberare, [1930–1938]
Ulei pe lemn, 200 x 125 cm
Semnat dreapta jos cu brun: *Magdalena Rădulescu*
MNAR, GARM, Inv. 72080/8256



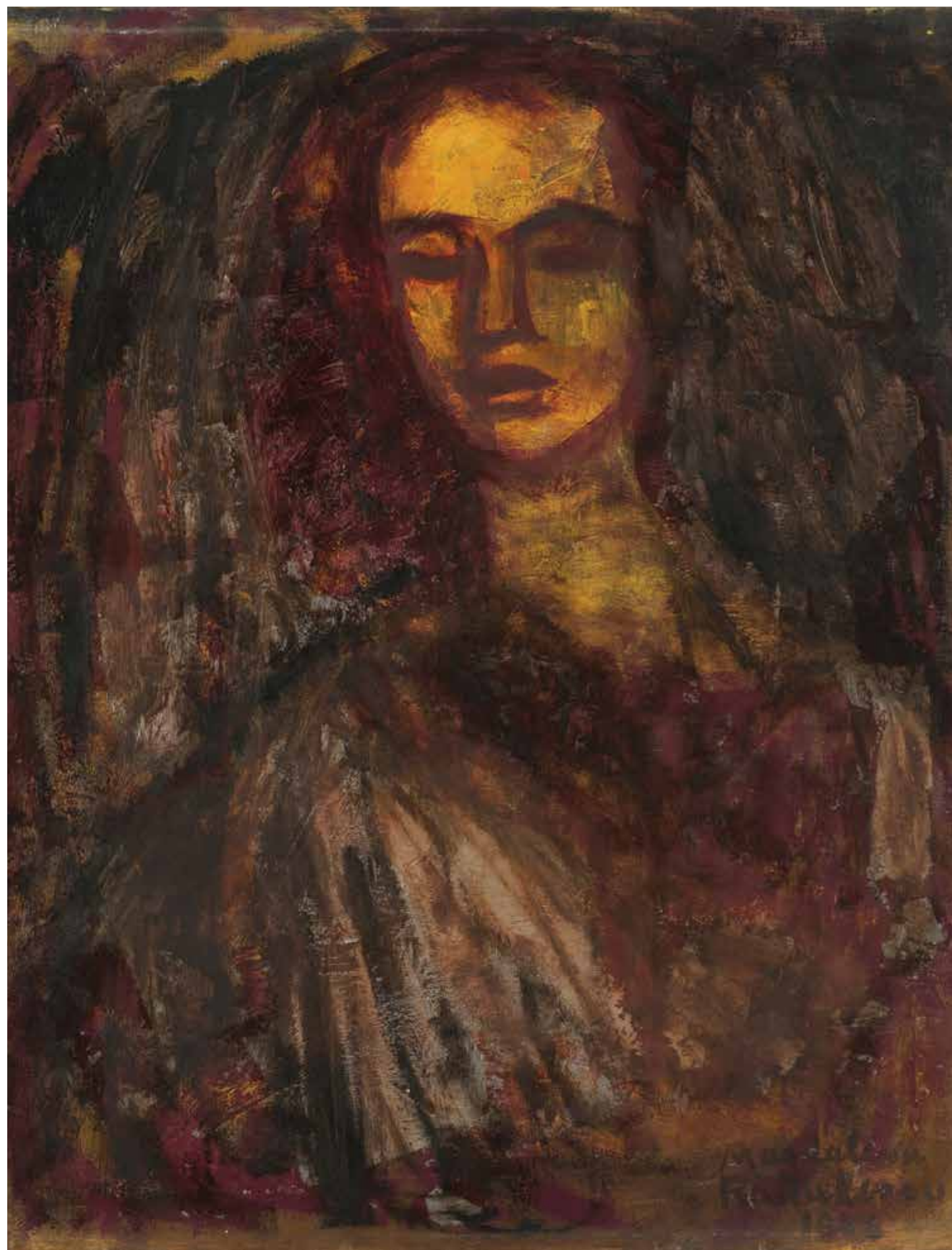
Portret de fată, [1940–1944]

Ulei pe lemn, 20.5 x 20 cm

Semnat prin zgâriere în pastă dreapta jos: *Magdalena Rădulescu*
MNAR, GARM, Inv. 93.110/10.209*Pagina alăturată***Portret de femeie, 1956**

Ulei pe pânză, 55 x 46 cm

Semnat și datat dreapta jos cu brun: *Magdalena Rădulescu 1956*
MNAR, GARM, Inv. 5431



Florența Pretorian

com. Padea, jud. Dolj, 1902 – București, 1948

de **Valentina Iancu**

**Nud șezând cu un
picior ridicat**, [1930–1935]
Creion și estompă pe carton,
26.3 x 19.5 cm
Semnat dreapta jos în creion:
F. Pretorian
Colecția N. Bărbășcu, BAR,
Cabinetul de Stampe, Inv. 15957



O prezență discretă pe scena interbelică, Florența Pretorian este una dintre personalitățile feminine care se bucură nediscriminat de recunoașterea contemporanilor. O personalitate creatoare modestă, închisă în limitele unui modernism moderat pe care îl aplică unui registru tematic redus. Ca multe alte artiste române, viața și activitatea Florenței Pretorian sunt parțial necunoscute.

În catalogul expoziției retrospective Florența Pretorian organizată în 1975 la Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România, Petre Oprea o plasează între studenții Școlii de Arte Frumoase din București, între 1920 și 1924¹ la o secție de desen și caligrafie. În aprilie 1929 a deschis prima expoziție personală la Sala Mozart, unde prezintă 52 de lucrări de pictură și grafică. Expoziția este bine primită de public, bucurându-se de un relativ succes între colecționari.

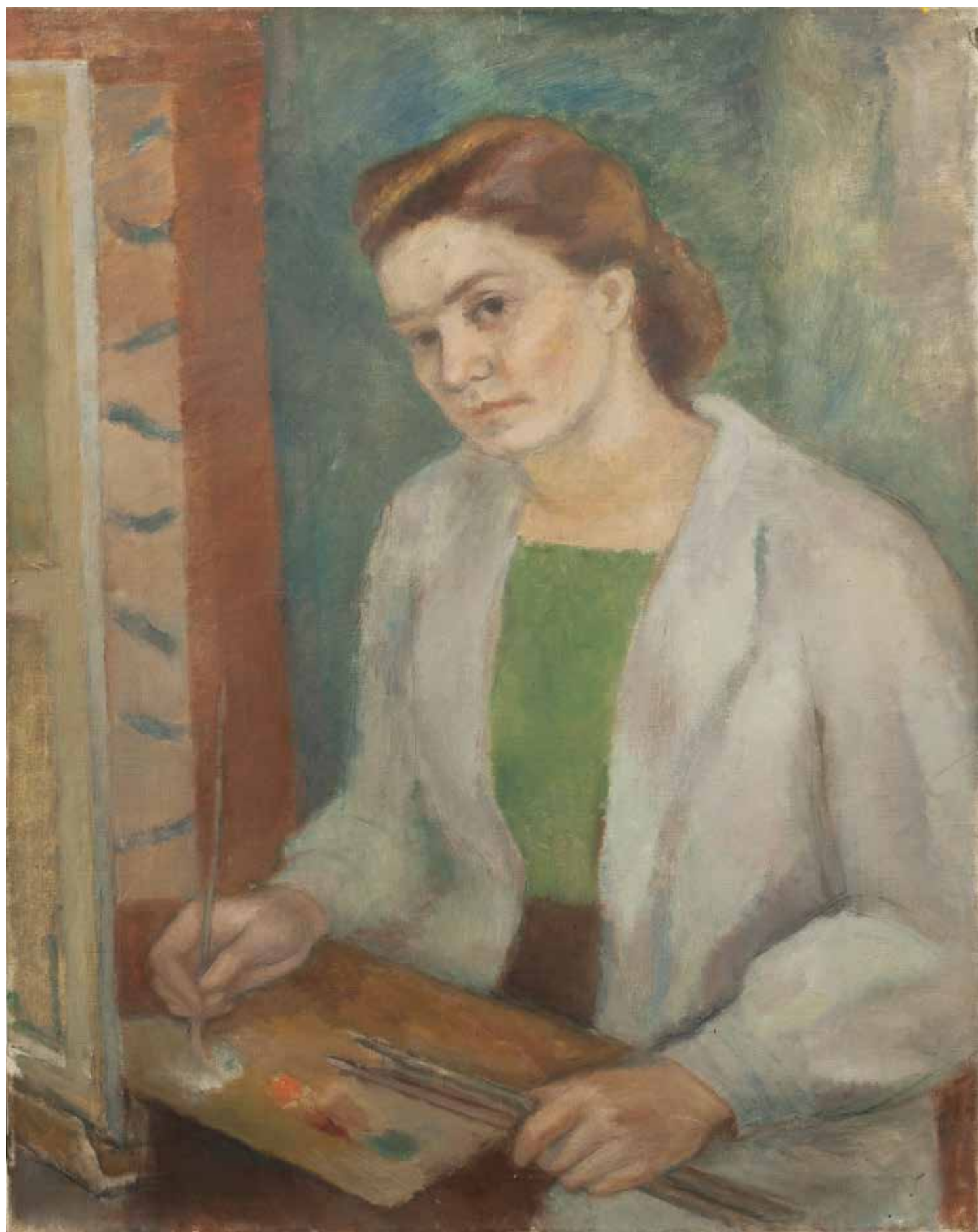
Cu ajutorul unei burse studiază doi ani la Paris, moment decisiv pentru formarea sa profesională. „În urma

unei burse de stat primite în 1930, contactul cu Parisul, unde a stat mai mulți ani (1930–1932) studiind la Academia Scandinavă cu pictorii Dufresne și Friesz și apropiindu-și înimitatea spirituală și rafinamentul tehnic din operele lui Matisse și Duffy, a fost determinant pentru viitorul său pictural.”² Atelierul Académie Scandinave (1919–1935), fondat de artiști norvegieni în Montparnasse, a fost, alături de Maison Watteau, între centrele importante dedicate studiului liber al picturii. Formal există o corespondență vizuală între arta lui Othon Friesz (1879–1949) și acuarelele Florenței Pretorian.

A predat desen și caligrafie la Călărași (1925–1929) și la Liceul Matei Basarab din București. În 1933 organizează o expoziție cu lucrările elevilor la Casa Școalelor, iar în 1934 publică volumul *Desenul liber și noile metode*. Tot în anul 1934 deschide cea de-a doua expoziție personală. Până în 1948 este o prezență constantă a Salonului Oficial, unde prezintă lucrări aproape anual.

Pe 1 octombrie 1948 moare la Spitalul Brâncovenesc în urma unui accident tragic: i-a luat foc eșarfa curățată cu substanțe inflamabile. În urma acestei dispariții premature a rămas o legendă în istoria artei, totdeauna menționată, însă niciodată aprofundată. O existență pasageră care a lăsat în urmă o pictură încărcată de emoție și sensibilitate.

Autoportret, [1935–1940]
Ulei pe pânză, 92 x 73 cm
MNAR, GARM, Inv. 85.044/9635



Natură moartă cu mere și ceainic, [1930–1935]

Ulei pe pânză, 46.5 x 55.3 cm

Semnat dreapta jos cu negru: *F Pretorian*

MNAR, GARM, Inv. 113.857/11.331

*Pagina alăturată***Interior, [1930–1935]**

Acuarelă și peniță pe hârtie, 32.2 x 23.5 cm

Semnat stânga jos în acuarelă: *FP*Însemnare în creion pe verso: *Ilustra mea mână/ Paspote alb.../ R. Steriale(?) poleit*
Colecția N. Bărbănuș, BAR, Cabinetul de Stampe, Inv. 16240



Lista lucrărilor din expoziție

Maria Ciușdea Steurer
(1878–1967)

- 1. Autoportret**, [1925–1927]
Ulei pe carton, 48.5 x 61 cm
Semnat dreapta jos cu negru:
Maria Ciușdea Steurer
MNAR, GARM, Inv. 3548
- 2. Doamna Filotti**, 1931
Ulei pe pânză, 65 x 50.7 cm
Semnat și datat stânga sus cu albastru: *Maria Ciușdea Steurer 1931*
MNAR, GARM, Inv. 64.787/8743
- 3. Evdochia Ciușdea**, 1938
Ulei pe carton, 43.5 x 29.4 cm
Semnat cu verde și datat în creion stânga jos: *Maria Ciușdea Steurer/1938*
Însemnare pe verso cu stilou: *Sora mea Evdochia Ciușdea (pictată de mine în 1938/Maria Ciușdea Steurer/(dona-toare)*
MNAR, GARM, Inv. 64.512/8586
- 4. Autoportret**, 1942
Ulei pe carton, 46.7 x 34.5 cm
Semnat și datat jos cu negru:
Maria Ciușdea Steurer 1942
Însemnare pe verso cu brun:
Portretul meu/Maria Ciușdea Steurer/1946
MNAR, GARM, Inv. 3537

Cecilia Cuțescu Storck
(1879–1969)

- 5. Studiu de nud**, [1898–1902]
Ulei pe pânză, 98.5 x 67.5 cm
Semnat dreapta jos cu brun:
Cecilia Cuțescu
MNAR, GARM, Inv. 39
- 6. Femeie în peisaj**, [1910]
Ulei pe pânză, 151.5 x 75.5 cm
Semnat dreapta jos cu roșu:
C. Cuțescu Storck
MNAR, GARM, Inv. 69.571/7511
- 7. Profil de femeie**, 1910
Pastel, 29 x 23 cm

Semnat dreapta jos în pastel gri:

- C. Cuțescu*
Pe verso ștampila:
ERNEST ROEMER 19 JUL 1910
MNAR, Cabinetul de desene și gravuri, Inv. 31557/6961
- 8. Florăreasă**, [1911–1912]
Ulei pe carton, 72.5 x 71.5 cm
Semnat dreapta jos cu verde:
C. Cuțescu Storck
MNAR, GARM, Inv. 6354
 - 9. Țigancă**, [1911–1912]
Ulei pe pânză, 70.7 x 70.5 cm
Semnat dreapta jos cu roșu:
Cecilia C. Storck
MNAR, GARM, Inv. 69.570/7510
 - 10. Dinamic**, [1911–1916]
Pastel pe carton, 70 x 70 cm
Semnat dreapta jos cu negru:
C. Cuțescu Storck
MMB, Casa Storck
 - 11. Static**, [1911–1916]
Pastel pe carton, 70 x 70 cm
Semnat stânga jos cu roșu:
Cecilia Cuțescu Storck
MMB, Casa Storck
 - 12. În șoaptă**, [1911–1916]
Pastel pe carton, 70 x 58 cm
Semnat dreapta jos în pastel roșu:
C. Cuțescu Storck
MNAR, Cabinetul de desene și gravuri, Inv. 33248/8654
 - 13. Vila de la Balcic**, [1920–1924]
Ulei pe carton, 48 x 68 cm
MMB, Casa Storck
 - 14. Atelierul meu din Balcic**, [1924]
Ulei pe carton 48 x 68 cm
Semnat stânga jos cu roșu:
Cecilia Cuțescu Storck
MMB, Casa Storck
 - 15. Două surori**, [1921–1925]
Ulei pe azbociment, 95 x 65 m
MNAR, GARM, Inv. 3729
 - 16. Nud**, [1932–1935]
Tuș cu pensula și laviu pe hârtie,

- 35.3 x 24.7 cm
Semnat dreapta jos în tuș:
C–Cuțescu Storck
MNAR, Cabinetul de desene și gravuri, Inv. 27642/3043
- 17. Autoportret cu paletă**, [1935–1937]
Cărbune pe carton subțire, 36 x 24 cm
Semnat stânga jos în tuș:
C. Cuțescu Storck
Ștampila *MTS* dreapta jos
MNAR, Cabinetul de Desene și Gravuri, Inv. 24900/311

Elena Popea
(1885–1941)

- 18. Țărănci**, [1920–1925]
Ulei pe pânză, 78 x 60 m
Semnat stânga jos cu negru:
E. Popea
MNAR, GARM, Inv. 256
- 19. Nud**, [1925–1930]
Ulei pe pânză, 59 x 91.5 cm
Semnat dreapta jos cu negru:
Elena Popea
MMB, Inv. 968
- 20. Țărg în Ardeal**, [1930–1935]
Ulei pe carton, 50 x 64.5 m
Semnat dreapta jos cu negru:
Elena Popea
MNAR, GARM, Inv. 858
- 21. Țărg din Transilvania**, [1932–1935]
Ulei pe carton, 49.5 x 68.5 m
Semnat dreapta jos cu brun:
Elena Popea
MNAR, GARM, Inv. 73981/8510

Nina Arbore
(1889–1942)

- 22. Autoportret**, [1920–1925]
Ulei pe pânză, 81.5 x 65.3 cm
Semnat stânga jos cu negru:
Nina Arbore

MMB, Inv. 62

23. Portret de femeie cu câine, [1923–1928]

Ulei pe pânză, 100 x 73 m
Semnat stânga jos cu albastru:

Nina Arbore

24. Două surori, [1925]

Ulei pe carton, 96.5 x 70 m
Semnat stânga jos cu roșu:

Arbore Nina

MNAR, GARM, Inv. 12

25. Portret de femeie, [1925–1927]

Ulei pe carton, 71.2 x 61.4 cm
Semnat stânga jos cu negru:

Nina Arbore

MNAR, GARM, Inv. 1751

26. Grădina pictoriței iarna, [1925–1927]

Acuarela și creion, 31 x 22.5 cm
MNAR, Cabinetul de desene și gravuri, Inv. 66423/8734

27. Scriitoarea Ștefania Zotoviceanu Rusu, [1928–1929]

Ulei pe pânză, 79.5 x 78 cm
Semnat stânga jos cu roșu:

Nina Arbore

MNAR, GARM, Inv. 76.079/9009

28. Iudita Lieblich, [1930–1933]

Cărbune pe hârtie, 37 x 29.1 cm
Semnat dreapta jos cu cărbune:

Nina Arbore

MNAR, MCA, Colecția Sandu Lieblich, Nr. inv. 89749

29. Autoportret, [1930–1935]

Cărbune pe carton subțire, 31 x 23 cm
Semnat dreapta jos în creion:

Nina Arbore

MNAR, Cabinetul de desene și gravuri, Inv. 32729/8135

30. Portret de bătrână, 1935

Acvaforte și acvatinta în sepia, 21.8 x 18 cm, Tiraj 1–15, nr. 1

Semnat și datat sub cadru dreapta în creion: *Nina Arbore, 1935*

MNAR, Cabinetul de desene și gravuri, Inv. 6642/22192

31. Peisaj cu maici, [1936–1940]

Acvaforte, 21.8 x 18 cm, Tiraj 1–20, nr. 4

Semnat și gravat stânga jos:

N. Arbore

Semnat dreapta sub cadru în creion:

Nina Arbore

MNAR, Cabinetul de desene și gravuri, Inv. 55999/21221

Olga Greceanu

(1890–1979)

32. Nud în interior, [1920–1922]

Ulei pe pânză, 95 x 80 cm
Semnat dreapta jos cu albastru:

Olga Greceanu

MNAR, GARM, Inv. 1648

34. Compoziție decorativă cu patru femei, [1920–1925]

Acuarela și pastel, 69,7 x 49,2 cm

Semnat dreapta jos în pastel negru:

Olga Greceanu

Verso: ștampila *Al Saint Georges*

MNAR, Cabinetul de desene și gravuri, Inv. 32186/7591

35. Femeie cu harpă, [1925–1928]

Ulei pe carton, 103 x 72 cm

Colecția familiei

36. Doamna cu mătânii albastre

[1927–1929]

Ulei pe carton, 76 x 66 cm

Colecția familiei

37. Nud cu sticlă, 1928

Ulei pe carton, 100 x 70 cm

Semnat și datat stânga jos cu negru:

Olga Greceanu/1928

Colecția familiei

38. Pescarul, [1930–1935]

Ulei pe poliță de șifonier, 82 x 43 cm

Semnat dreapta jos cu negru:

Olga Greceanu

Colecția familiei

39. Pescari, [1930–1935]

Ulei pe pânză, 130 x 85 cm

Semnat dreapta jos cu gri:

Olga Greceanu

Colecția familiei

40. Maternitate, 1934

Ulei pe carton, 67.5 x 44 cm

Semnat și datat dreapta jos cu albastru:

Greceanu/ 1934

Colecția familiei

41. Portret N. Greceanu, [1935–1938]

Ulei pe pânză, 103 x 66 cm

Semnat stânga jos cu negru:

Olga Greceanu

Colecția familiei

42. Țărâncuță, [1935–1938]

Ulei pe poliță de șifonier, 89 x 24 cm

Semnat dreapta jos cu negru:

Olga Greceanu

Colecția familiei

43. Lăutarii, [1938–1940]

Ulei pe pânză nepreparată, 180 x 159 cm

Semnat dreapta jos cu negru:

Olga Greceanu

Rodica Maniu

(1890–1958)

44. Spălătorese, 1918

Ulei pe pânză, 65 x 90 cm

Semnat dreapta jos de două ori:

cu negru: *R. Maniu /*

cu brun: *R. Maniu – 1918.*

MNAR, GARM, Inv. 6008

45. Femei la râu, [1918–1920]

Ulei pe pânză, 33 x 68 m

Semnat dreapta jos cu brun: *R. Maniu*

MNAR, GARM, Inv. 2772

45. Femei la vie, [1918–1920]

Ulei pe pânză, 133 x 68 m

Semnat stânga jos cu brun: *R. Maniu*

MNAR, GARM, Inv. 2773

46. Bătrână din Finistere, 1920

Ulei pe carton, 66 x 51.4 cm

Semnat și datat dreapta jos cu roșu: *R*

Maniu 1920

MNAR, GARM, Inv. 67475/6942

47. Autoportret, [1920–1926]

Ulei pe carton, 60 x 43,5 m

Semnat dreapta jos cu negru:

R. Maniu.

MNAR, GARM, Inv. 6009

48. Mama artistei, [1920–1926]

Ulei pe placaj, 46 x 40.2 m

Semnat dreapta spre centru cu negru:

R. Maniu

MNAR, GARM, Inv. 6017

49. Mamă cu copil, [1930–1935]

Ulei pe lemn, 65.5 x 50 cm

Semnat dreapta sus cu negru:

R. Maniu

MNAR, GARM, Inv. 6010

Merica Râmniceanu

(1891–1972)

50. Nud, [1920–1924]

Ulei pe pânză, 54.5 x 43 cm

Semnat dreapta jos cu brun:

M. Râmniceanu

MNAR, GARM, Inv. 84482/9463

51. Crini, [1920–1924]

Ulei pe carton, 70.7 x 58.5 cm

Semnat dreapta jos cu negru:

M. Râmniceanu

MMB, Inv. 905

52. Nud, [1926]

Ulei pe carton, 70.5 x 54 cm

Semnat dreapta jos cu negru:

M. Râmniceanu

MNAR, GARM, Inv. 83.826/9385

53. Sora artistei, [1926–1928]

Ulei pe pânză, 92 x 64.5 m

Semnat stânga jos cu ocru:

M. Râmniceanu

MNAR, GARM, Inv. 84.481/9462

54. Baroneasă, [1930–1935]

Ulei pe carton, 56.2 x 49 cm

Semnat stânga jos cu negru:

M. Râmniceanu

MMB, Inv. 733

55. Natură moartă cu flori, [1938–1940]

Frescă, 71 x 52 cm

Semnat lateral dreapta jos:

m. Râmniceanu

MNAR, GARM, Inv. 1384/1032

Nadia Grossman Bulighin (1892–1930)

56. Samovarul, [1925–1930]

Ulei pe pânză, 65 x 50.5 cm

Semnat dreapta jos, cu verde: *N.G.B.*

MNAR, GARM, Inv. 67.354/6912

57. Femeie în interior, [1925–1930]

Ulei pe carton, 101 x 70.5 cm

Semnat stânga sus cu verde: *Na.B.*

MNAR, GARM, Inv. 95.149/10.308

Milița Petrașcu (1892–1976)

- 58. Portret de fată**, [1916–1920]
Marmură, 44 x 22 x 30 cm
Semnat stânga jos lateral: *MP*
MNAR, GARM, Inv. 7728 / 1082
- 59. Mască de femeie**, [1920–1922]
Bronz, 35.6 x 20 x 16 cm
Soclu de piatră: 18.5 x 18.5 cm
Semnat stânga jos lateral: *MP*
MNAR, GARM, Inv. 72681/1566
- 60. Tors**, [1922–1924]
Marmură, 28.5 x 18.5 x 12.5 cm
Semnat lateral stânga pe soclu: *MP*
MNAR, GARM, Inv. 95115/1849
- 61. Cella Delavrancea**, [1927–1930]
Bronz, 38 x 20 x 25 cm
Soclu marmură neagră: 12 x 19 x 23 cm
Semnat lateral dreapta jos:
Militza Pătrașcu
MNAR, GARM, Inv. 6779/133
- 62. Dorothea Wieck**, [1927–1930]
Bronz, 39 x 22 x 21 cm
Semnat dreapta spate:
Milița Pătrașcu
MNAR, GARM, Inv. 6828/182
- 63. Regina Maria**, [1927–1930]
Gips, 50 x 18 x 29 cm
Semnat dreapta jos: *MP*
MNAR, GARM, Inv. 101516/1927
- 64. Cap de expresie**, [1930–1940]
Marmură, 27.5 x 18.5 x 27 cm
Semnat pe soclu în față: *MP*
MNAR, GARM, Inv. 6877/231
- 65. Jeanne d'Arc**, [1930–1940]
Bronz, 39 x 10 x 31 cm
MAV Galați, Inv. 1650
- 66. Peștele**, [1930–1940]
Bronz, 34 x 10 x 7 cm
MAV Galați, Inv. 1651

Margareta Cossăceanu Lavrillier
(1893–1980)

- 67. Cap de femeie**, [1924–1926]
Teracotă, 32.5 x 30 x 26 cm
Soclu piatră: 24.5 x 17 x 17 cm
Semnat lateral stânga jos:
MARGARETA ...SSĂCEANU
MNAR, GARM, Inv. 6907/261
- 68. Cap de fată**, [1924–1926]
Pământ ars, 59.5 x 44.5 x 46 cm
Soclu piatră: 10 x 31 x 33 cm
Semnat și localizat pe soclu:
MARGARETA COS..., PARIS
MNAR, GARM, Inv. 7020/374

Lola Schmierer Roth
(1893–1981)

- 69. Autoportret cu o plantă**, [1919–1922]
Ulei pe carton, 58 x 75 cm
Donația soților Anne Louise Roth și Alexandru Cezar Ionescu, 2005
MNAR, Cabinetul de desene și gravuri, Inv. 110721/15015
- 70. Autoportret**, [1919–1922]
Tempera pe hârtie, 30.5 x 44 cm
Donația soților Anne Louise Roth și

Alexandru Cezar Ionescu, 2005
MNAR, Cabinetul de desene și gravuri, Inv. 110767/15061

- 71. Studiu, fetiță văzută din spate**, 1920
Cărbune și estompă pe hârtie vărgată, 91 x 61.5 cm
Donația soților Anne Louise Roth și Alexandru Cezar Ionescu, 2005
MNAR, Cabinetul de Desene și Gravuri, Inv. 110734/15037
- 72. Iarna la șevalet**, [1942]
Ulei pe carton subțire, 48 x 54 cm
Donația soților Anne Louise Roth și Alexandru Cezar Ionescu, 2005
MNAR, Cabinetul de desene și gravuri, Inv. 110803/15097
- 73. Autoportret cu mâna la față**, [1945–1950]
Ulei pe lemn (pal), 65 x 54 cm
Donația soților Anne Louise Roth și Alexandru Cezar Ionescu, 2005
MNAR, GARM, Inv. 110.643/11.285

Nutzi Acontz
(1894–1957)

- 74. Stradă dobrogeană**, [1934–1936]
Acuarelă, 30.5 cm x 23.5 cm
Semnat stânga jos cu tuș negru:
Nutzi Acontz
Muzeul De Artă Constanța, Inv. 1969
- 75. Balerină**, 1936
Peniță și cărbune pe hârtie, 40.6 x 29.8 cm
Semnat și datat dreapta jos în peniță:
Nutzi Acontz/ 1936
BAR, Cabinetul de Stampe, Inv. 6772
- 76. Balerină**, 1936
Peniță și cărbune pe hârtie, 40.5 x 29.8 cm
Semnat și datat dreapta jos în peniță:
Nutzi Acontz/ 1936
BAR, Cabinetul de Stampe, Inv. 6773
- 77. Balerină**, 1936
Peniță și acuarelă pe hârtie, 38.1 x 29.8 cm
Semnat și datat dreapta jos în peniță:
Nutzi Acontz/ 1936
BAR, Cabinetul de Stampe, Inv. 6774
- 78. Peisaj din Tréboul**, 1938
Acuarelă și guașă pe hârtie, 36.4 x 47.9 cm
Semnat intitulat și datat dreapta jos în creion: *Nutzi Acontz/ Treboul/ 38*
BAR, Colecția N. Bărbăscu, Cabinetul de Stampe, inv. 10082

Lucia Demetriade Bălăcescu
(1895–1979)

- 79. Autoportret**, 1917
Conte pe hârtie, 21.3 x 16.7 cm
Semnat și datat dreapta jos în creion:
L. Demetriade [I]917
MNAR, Cabinetul de Desene și Gravuri, Inv. 65657/353

80. Femeie în picioare, [1917–1922]
Pastel pe hârtie, 100.5 x 70.5 cm
Semnat dreapta sus în pastel alb:
L.D.B.

- MNAR, Cabinetul de Desene și Gravuri, Inv. 64930/85
- 81. Maria Demetrescu Demetriade**, 1924
Ulei pe pânză, 62 x 58.5 cm
Semnat și datat stânga jos cu creion negru: *L.D.B. 1924*
MNAR, GARM, Inv. 64.699/8695
- 82. Sălișteancă**, 1929–1944
Ulei pe pânză, 86 x 65 cm
Semnat și datat dreapta sus, cu brun:
L. Demetriade Bălăcescu (I)929/(I)944
MNAR, GARM, Inv. 68.562/7247
- 83. Fiica Generalului Dabija**, [1929–1944]
Ulei pe pânză, 107.5 x 75 cm
MNAR, GARM, Inv. 64.903/8824
- 84. Peisaj din Balcic**, 1937
Ulei pe pânză, 41 x 50 m
Semnat și datat dreapta sus cu brun:
LDB/937.
MNAR, GARM, Inv. 441
- 85. Peisaj**, 1943
Ulei pe carton, 58.5 x 86 m
Semnat și datat dreapta jos cu verde:
LDB./943.
MNAR, GARM, Inv. 3869

Irina Codreanu
(1896–1985)

- 86. Tors**, [1919–1924]
Bronz, 43 x 19 x 19 m
Semnat dreapta jos: *I Codreano*
MNAR, GARM, Inv. 6734/ 88
- 87. Portret de femeie**, [1919–1924]
Bronz, 32 x 21x 25m
Semnat lateral dreapta pe gât:
I.CODREANO
Inscripție dreapta.spate jos:
FONDERIE DES ARTISTES
MNAR, GARM, Inv. 87274/1791
- 88. Cap de fată**, 1926
Bronz, 39 x 22 x 19.5 cm
Soclu lemn, 90 x 17.5 x 18.5 cm
Semnat datat stânga jos spate:
I. Codreapaeano 1926
MNAR, GARM, Inv. 70250/1494
- 89. Cap de chinezoaică**, 1927
Bronz, 23.5 x 16 x 20 cm
Semnat și datat dreapta jos:
I.Codreano/ 1927
MNAR, GARM, Inv. 63760/7
- 90. Maternitate**, [1927–1930]
Gips, 53 x 22 x 27 cm
MNAR, GARM, Inv. 70398/1502
- 91. Eileen**, [1927–1930]
Alamă, 39 x 21 x 20 cm
Soclu, 14 x 19 x 20 cm
Semnat pe soclu: *I.Codreanu*
MAV Galați, Inv. 1703

Theodora Popp Cernat

(1897– 1980)

92. Portretul pictorei Magdalena Rădulescu, 1921

Ghips patinat, 56 x 22.5 x 27 cm
Semnat și datat la spate:

Th. Cernat/ 1921

MNAR, GARM, Inv. 111567/2019

93. Femeie cu gâtul lung, 1924

Ghips, 51 x 15 x 30 cm

Semnat și datat la spate jos:

Th. Cernat/ 1924

MNAR, GARM, Inv. 111566/2018

94. Luchi Galaction, [1925–1927]

Ghips patinat, 58 x 26 x 36 cm

Colecția familiei

95. Buna Vestire, [1926]

Relief ghips colorat, 60 x 34 x 3.5 cm

Colecția familiei

96. Maternitate, [1930–1935]

Ghips patinat, 38 x 20 x 19 cm

Colecția familiei

97. Codina, sora artistei, [1940–1942]

Ghips, 38 x 19 x 26 cm

Colecția familiei

Margareta Sterian (1897–1993)

98. Autoportret, [1930–1933]

Ulei pe pânză, 36 x 26 cm

Semnat stânga. jos cu negru:

M Sterian

MNAR, GARM, Inv. 64.527/8598

99. Patinaj, 1932

Ulei pe pânză, 74 x 55.3 cm

Semnat și datat dreapta jos cu brun:

margareta/ sterian/ (1)932

MNAR, GARM, Inv. 103601/10.496

100. Târg, [1955–1958]

Ulei pe pânză, 73 x 100,5 cm

Semnat dreapta jos cu brun:

Margareta Sterian

MNAR, GARM, Inv. 80.206/9280

101. Tineri bucureșteni,

[1975–1977]

Ulei pe carton presat, 58 x 75 cm

Semnat stânga jos cu alb: *Sterian*

MNAR, GARM, Inv. 84706/9617

Céline Emilian

(1898 –1983)

102. Tors, [1921–1924]

Marmură, 73 x 25 x 19 cm

Semnat cu majuscule lateral dreapta:

C. EMILIAN

MNAR, MCA, Colecția Céline Emilian,

Inv. 93359

103. Fata cu cercul, [1930–1937]

Ghips patinat, 27 x 18.5 x 16 cm

Semnat în spate: *Céline Emilian*

MNAR, MCA, Colecția Céline Emilian,

Inv. 94218

104. Dans, [1930–1937]

Bronz, 30.4 x 20 x 19.5 cm

Semnat în spate dreapta: *C. Emilian*

MNAR, MCA, Colecția Céline Emilian,

Inv. 93343

105. Maternitate, [1930–1937]

Bronz, 37 x 16 x 8.6 cm

Semnat jos spate: *Céline/ Emilian*

MNAR, GARM, Inv. 7960/1314

106. Două femei, [1930–1937]

Bronz, 25 x 21 x 13.2 cm

Semnat dreapta spate jos:

Céline Emilian

MNAR, GARM, Inv. 7649/1003

Mina Byck Wepper

(1900–1964)

107. Maternitate, [1930–1933]

Ulei pe carton, 79.5 x 60 cm

Semnat stânga jos cu negru:

Mina Byck Wepper

MNAR, GARM, Inv. 1743

108. Autoportret, [1933]

Ulei pe carton, 68 x 49.3 cm

Semnat stânga jos cu negru:

Mina Byck Wepper

MNAR, GARM, Inv. 64.790/8745

109. Ciuboțica cucului, [1937]

Ulei pe carton, 59.6 x 49.5 cm

Semnat stânga jos, cu negru:

Mina Byck Wepper

MNAR, GARM, Inv. 968

110. Prigoniții, [1940–1944]

Tuș și urme de cărbune, 52 x 63.8 cm

Semnat stânga sus în tuș roșu și

negru suprapus: *Mina Byck Wepper*

MNAR, Cabinetul de Desene și Gra-

vuri, Inv. 33295/8701

Micaela Eleutheriade

(1900–1982)

111. Femeie în alb, [1925–1930]

Ulei pe pânză, 65 x 49.5 cm

Semnat dreapta. jos cu brun:

Eleutheriade

MNAR, GARM, Inv. 72.206/8302

112. Nud așezat, 1926

Ulei pe pânză lipită pe carton,

55.5 x 35.5 cm

Semnat stânga jos cu brun:

Eleutheriade

Verso însemnare cu albastru: *Nud*

așezat 1926/ 550 x 360/ Eleutheriade

MNAR, GARM, Inv. 72.900/8417

113. Masă lângă fereastră, [1930–

1935]

Ulei pe pânză, 45 x 35 cm

Semnat dreapta jos cu negru:

Eleutheriade

MNAR, MCA, Inv. 9324/24

114. Portretul mamei mele,

[1933–1935]

Ulei pe pânză, 40 x 30 cm

Semnat dreapta jos cu brun:

Eleutheriade

MNAR, MCA, Inv. 93240/30

115. Ogândă, 1942

Ulei pe pânză, 66 x 30.3 m

Semnat dreapta jos cu brun:

Eleutheriade

MNAR, GARM, Inv. 72.930/8447

Magdalena Rădulescu

(1900–1983)

116. Portret de fată, [1930–1938]

Ulei pe pânză, 90 x 72.8 cm

Semnat stânga. jos cu brun:

Magdalena/ Rădulescu

MNAR, GARM, Inv. 3473

117. Eliberare, [1930 – 1938]

Ulei pe lemn, 200 x 125 cm

Semnat dreapta jos cu brun:

Magdalena/ Rădulescu

MNAR, GARM, Inv. 72080/8256

118. Autoportret, [1930–1938]

Ulei pe pânză, 94.3 x 70 m

Semnat dreapta jos cu brun:

Magdalena/ Rădulescu

MNAR, GARM, Inv. 105.311/10.674

119. Portret de fată, [1940–1944]

Ulei pe lemn, 20.5 x 20 m

Semnat prin zgâriere în pastă dreapta

jos: *Magdalena/ Rădulescu*

MNAR, GARM, Inv. 93.110/10.209

120. Cella Serghi, 1941

Ulei pe pânză, 61.9 x 50.2

Muzeul De Artă Constanța, Inv. 6789

121. Portret de femeie, 1956

Ulei pe pânză, 55 x 46 m

Semnat și datat dreapta jos cu brun:

Magdalena/ Rădulescu/ 1956

MNAR, GARM, Inv. 5431

Florența Pretorian

(1902–1948)

122. Natură moartă cu mere și ceainic,

[1930–1935]

Ulei pe pânză, 46.5 x 55.3 cm

Semnat dreapta jos cu negru:

F. Pretorian

MNAR, GARM, Inv. 113.857/11.331

123. Nud șezând cu un picior ridicat,

[1930–1935]

Creion și estompă pe carton,

26.3 x 19.5 cm

Semnat dreapta jos în creion:

F. Pretorian

BAR, Colecția N. Bărescu, Cabinetul

de Stampe, Inv. 15957

124. Interior, [1930–1935]

Acuarelă și peniță pe hârtie, recto/

schită de mână în creion, verso

22 x 23.5 cm

Semnat stânga jos în acuarelă: *FP*

Însemnare în creion pe verso: *Ilustra*

mea mână/ Paspote alb.../ R. Steriale(?)

poleit

BAR, Colecția N. Bărescu, Cabinetul

de Stampe, Inv. 16240

125. Autoportret, [1935–1940]

Ulei pe pânză, 92 x 73 cm

MNAR, GARM, Inv. 85.044/9635

Bibliografie selectivă

Albume, cataloage, volume:

Dicționarul sculptorilor din România (secolele XIX–XX), București, Editura Academiei Române, 2011.

Sinteze, perspective, opinii din gândirea românească despre artă, București, Meridiane, 1980.

Beldiman, Alexandru. Cârnelci, Magda.

București, anii 1920-1940, între avangardă și modernism, București, Simetria, 1994.

Beldiman, Ioana. *Expoziția Margareta Sterian, tradiție și transfigurare poetică*, București, Muzeul de Artă al R.S.R., 1984.

Beldiman, Ioana. „Școala noastră. Învățarea artei – vocație și meserie”, în catalogul expoziției deschisă la MNAR *De la școala de Belle Arte la Academia de Arte Frumoase*, UNARTE, București 2014.

Blaga, Lucian. *Scriseri despre artă*, București, Meridiane, 1970.

Boia, Lucian. *Balcic, Micul Paradis al României Mari*, București, Humanitas, 2014.

Boia, Lucian. *Dosarele secrete ale agentului Anton. Petru Comarnescu în arhivele Securității*, București: Humanitas, 2014.

Boia, Lucian. Enache, Monica. Iancu, Valentina. *Mitul național. Contribuția artelor la definirea identității românești (1830-1930)*, București, MNAR, 2012.

Buciac, Natalia. *Expoziția retrospectivă Lola Schmierer Roth*, Muzeul de Artă Modernă și

Contemporană Românească Galați, 1972.

Bucur, Maria, Miroiu, Mihaela (Editoare).

Patriarhat și emancipare în istoria gândirii politice românești, Iași, Polirom, 2002.

Bulai, Ana. Stanciugelu, Irina. *Gen și reprezentare socială*, București, Politeia, SNSPA, 2004.

Bușneag, Olga. *Margareta Sterian*, București, Meridiane, 1977.

Butler, Judith. *Ces Corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du „sexe”*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.

Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990.

Cârnelci, Magda. *Artele plastice în România 1945-1989. Cu o addenda 1990-2010*, București, Polirom, 2013.

Cebuc, Alexandru. *Micaela Eleutheriade* (catalog), București, Muzeul de Artă al RSR, 1978.

Chevillot, Catherine. *Oublier Rodin*, Paris, Musée d'Orsay, 2009.

Ciupală, Alin. *Femeia în societatea românească a secolului al XIX-lea*, București, Meridiane, 2003.

Ciupală, Alin. (coord) *Istoria femeii din România în documente*, București, Editura Universității din București, 2008.

Comarnescu, Petru. *Pagini de jurnal: 1923-1947*, vol 1. București : Noul Orfeu, 2003.

Cosma, Ghizela. *Condiția femeii în România*

în secolul XX, Cluj Napoca, Presa Universitară Clujeană, 2002.

Cristea, Ioana. Popescu, Aura. *Doamnele Artelor Frumoase Românești afirmate interbelic*, București, Monitorul Oficial, 2004.

Crișan, Dana. Enache, Monica. Șotropa, Adriana. *Călătorie în Bretania. Artiști francezi și români descoperind cultura bretonă*, București, MNAR, 2009.

Cuțescu Storck, Cecilia. *Fresca unei vieți*, București, Bucovina I. E. Torouțiu. 1943.

Dan, Petre. *Asociații, Cluburi, Ligi, Societăți. Dicționar cronologic*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1983.

Dinu, Teodora. *Asociația Femeilor pictore și sculptore. Contribuția feminină în peisajul artei românești la începutul secolului XX*, Lucrare de licență. Nepublicată, Universitatea din București, Facultatea de Istorie, 2014.

Dumitrescu, Maria. *Elena Popea*, București, Meridiane, 1969.

Enache, Monica. Iancu, Valentina. *Artiști evrei din România modernă. Destine marcate de antisemitism și Holocaust*, București, Noi Media Print, 2011.

Enescu, Theodor. *Scriseri despre artă*, București, Meridiane, 2003.

Florea, Vasile. *Arta românească modernă și contemporană*, București, Meridiane, 1982.

Foucault, Michel. *Istoria sexualității*, Univers, 2004.

Frunzetti, Ion. *Micaela Eleutheriade*, Meridiane, București, 1962.

Genova, Irina. Mavrotas, Takis. Vida, Mariana. *Ipostaze ale modernismului. Pictura în Bulgaria, Grecia, România, 1910-1940*, București, MNAR, 2009.

Greceanu, Olga. *Femmes peintres d'autrefois*, Editions Ziarul S.A., 1940.

Greceanu, Olga. *Specificul național în pictură*, București, Tiparul „Cartea Românească”, f.d. [1939].

Grünberg, Laura (coord). *Introducere în sociologia corpului. Teme, perspective și experiențe întrupate*, Iași, Polirom, 2010.

Ioanid, Radu. *Evreii sub regimul Antonescu*, București, Hasefer, 1997.

Ionescu, Adrian-Silvan. *Mișcarea artistică oficială în România secolului al XIX-lea*, București, Noi Media Print, 2008.

hooks, bell. *Feminism is for everyboy*, Cambridge, South End Press, 2000.

Lemny, Doina. *Lizica Codreanu, o dansatoare română în avangarda pariziană*, București, Vellant, 2012.

Mihăilescu, Ștefania. *Din istoria feminismului românesc. Studiu și antologie de texte (1929-1948)*, Iași, Polirom, 2002.

Mihăilescu, Ștefania. *Emanciparea femeii române. Antologie de texte 1815-1918*, Editura Ecumenica, București, 2001.

Miroiu, Mihaela (Ed). *Jumătatea anonimă, Antologie de filosofie feministă*, București, Sansa, 1995.

Miroiu, Mihaela. „Feminismul ca politică a modernizării” în vol. *Doctrine politice. Concepte universale și realități românești*, coord. Alina Mungiu-Pippidi, Iași, Polirom, 1998.

Morărescu, Dragoș. *Lizica Codreanu și avangarda pariziană*, Timișoara, Aritmos 2002.

Nanu, Adina. *Olga Greceanu*, Mogoșoaia, Centrul de Cultură Palatele Brâncovenești, 2004.

Nanu, Adina. *Theodora Cernat Popp*, Mogoșoaia, Centrul de Cultură Palatele Brâncovenești, 2004.

Negri, Annemari Monica. *Alexandrina Cantacuzino și mișcarea feministă din anii interbelici*, Târgoviște, Cetatea de Scaun, 2014.

Nistor, Simona. *Irina Codreanu*, București, Meridiane, 1976.

Nițis, Olivia. *Istории marginale ale artei feministe*, București, Vellant, 2014.

Oprea, Petre. *Expozanți la Saloanele oficiale de pictură, sculptură, grafică, 1924-1944*, Direcția pentru Cultură, Culte și Patrimoniu Cultural Național a Municipiului București, 2004.

Oprea, Petre. *Expozanți la Saloanele oficiale de pictură, sculptură, grafică, 1945-1947*, Direcția pentru Cultură, Culte și Patrimoniu Cultural Național a Municipiului București, 2007.

Oprea, Petre. *Florența Pretorian*, București, 1975.

Pavel, Amelia. *Pictori evrei din România, 1848-1948*, București, Hasefer, 1996.

Pelin, Mihai. *Deceniul prăbușirilor (1940-1950). Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților români între legionari și stalinisti*, București, Compania, 2005.

Pintilie, Andrei. *„Personalități și grupări feminine în artele plastice” în Ochiul în ureche*, București, Meridiane, 2002.

Rachieru, Silvana. „Includerea/excluderea socială a femeilor în România modernă

(1878 - 1914)" în *Despre femei și istoria lor în România*, editor Alin Ciupală București, Editura Universității din București, 2004.

Steurer, Alexandrina Isac. *Familia Steurer de la Maria și Iosif la Robert. 4 generații de artiști*, București Maxim Publisher, 2010.

Șuşară Pavel. *Elena Popea* (catalog expoziție), Brașov, Muzeul de Artă Brașov, 2010

Tomozei Cocoș, Mariana. *Lola Schmierer Roth*, Muzeul de Artă Vizuală Galați, 2004.

Tonitza, Nicolae. *Scieri despre artă*, București, Meridiane 1964.

Vlasie, Ioana. *Anii '20, tradiția și pictura românească*, București, Meridiane, 2004.

Vlasie, Ioana. *Milița Petrașcu*, Chișinău, Arc, 2004.

Vida, Gheorghe. *Nina Arbore*, Chișinău, Arc, 2004

Vida, Mariana. *Castelul de apă*, Botoșani, Grafik-Art, 1998.

Vida, Mariana. Margareta Sterian. *Antologie de texte critice și biobibliografice*, București, MNAR, 2000.

Vida Mariana, Olariu Elena. Lola Schmierer Roth. *Pictură și grafică: Donația soților Anne-Louise Roth și Alexandru Cezar Ionescu*, București, MNAR, 2005.

Vasilovici, Virginia. *Nutzi Acontz – expoziție retrospectivă comemorativă* (catalog), Muzeul de Artă Iași, 1967.

Vinea, Ion. *Magdalena Rădulescu* (centenar), București, Oficiul de Stat pentru Organizarea Expozițiilor de Artă, Ateneul Român, 1970.

Vrancea, Angela. *Cecilia Cuțescu Storck*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, , 1957.

Peleanu, Georgeta. *Nutzi Acontz*, București, Meridiane, 1970.

Conferințe, Periodice

[Colecție]. Revista *RAMPA / Rampa Nouă Ilustrată*, București, Tipografiile „Adevărul”, 1914-1948

[Colecție]. *Cuvântul Liber*, revistă săptămânală, director Eugen Filloti, București, Tipografia „Cultura”, 1919-1936

„Expoziția de pictură feminină de la Atena”, în *Cuvântul*, 14 decembrie 1925

Arbore, Ecaterina. *Femeia în lupta spre emancipare, conferință ținută la Brăila în ziua de 28 martie 1911*, București, Cercul de Editură

Socialistă, 1911.

Bucur, Maria. *Feminism, Nationalism, and Citizenship in Modern Romania (1848-1918)*, paper presented at the AAASS National Convention, November, Pittsburgh. 2003.

Freamăt, Mircea. „Expoziția artistelor pictore” în *Viața artistică*, anul I, nr. I, 1 martie 1916.

Fulmen, „Femeile și pictura” în *Adevărul*, 6 mai 1920.

Georgescu-Rachitivanu, P. „Artiste pictori. O expoziție la Ateneu” în *Flacăra* nr. 17, 6 februarie 1916.

Iancu, Marcel. „Expozițiile artistelor române” în *Facla*, 7 februarie 1926.

Mateescu, Elena. „Grupări artistice feminine și unele aspecte ale graficii românești interbelice” în *Studii și Cercetări de Istoria Artei (SCIA)*, T. 26, 1979

Mateescu, Elena. „Pictura și grafica Ninei Arbore în contextul artei românești din perioada interbelică” în *Studii și Cercetări de Istoria Artei (SCIA)*, seria Arta Plastică, T. 23, București, 1976.

Negru, Anemari Monica. „Artă tradițională și asociații feministe în România interbelică” în *Euroregionalia*, an I, nr. 1, Timișoara, Muzeul de Artă Timișoara, 2014.

Nochlin, Linda. „Why have there been no great women artists?” în *ARTnews*, January, 1971.

Șiricuța, Cristina. „Femeia artist și stereotipurile românești interbelice” în *Euroregionalia*, an I, nr. 1, Timișoara, Muzeul de Artă Timișoara, 2014.

Vlasie, Ioana. „Arta viitorului” în România la începutul secolului XX în *Studii și Cercetări de Istoria Artei (SCIA)*, Editura Academiei Române, București 2010.

Arhive

Consiliul Național pentru Studierea Arhivelor Securității (CNSAS), Fond Operativ Greceanu Olga, Dosar Nr. I 235176 și Fond SIE 5816 (Magdalena Rădulescu).

MNAR, Secția Documentare, fond Maria Ciurdea Steurer.

Abrevieri

ASE	Academia de Studii Economice
BAR	Biblioteca Academiei Române
CNSAS	Consiliul Național pentru Studierea Arhivelor Securității
MAV Galați	Muzeul de Artă Vizuală Galați
MMB	Muzeul Municipiului București
MNAR	Muzeul Național de Artă al României
GARM	Galeria de Artă Românească Modernă
MCA	Muzeul Colecțiilor de Artă
SCIA	Studii și Cercetări de Istoria Artei
UAUIM	Universitatea de Arhitectură și Urbanism Ion Mincu
UAP	Uniunea Artiștilor Plastici
cat. #	indică poziția lucrărilor în catalog

